



رولان بارت

أسطوريّات



ترجمة: توفيق قريرة

منشورات الجمل

رولان بارت

أسطوريّات

ترجمة: توفيق قريرة
مراجعة: ناجي العونلّي

منشورات الجمل

رولان بارت: **أسطوريّات**

توفيق قريرة، من مواليد ١٩٦٥ بالمنصورة، سليانة، تونس. أستاذ تعليم عال في اختصاص اللسانيّات بالجامعة التونسية. يكتب المقال العلمي والصحفي والقصّة القصيرة. آخر إصداراته العلمية: **اللسانيّات في دوحة العربيّة** (٢٠١٦)؛ آخر إصداراته في التّرجمة: **مباحث منطقيّة لسانيّة** (٢٠١٧) للفيلسوف البريطاني ب.ف. ستروسن (من الإنكليزية).

رولان بارت: **أسطوريّات**، الطبعة الأولى
ترجمة: توفيق قريرة
مراجعة: ناجي العونلّي

تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ١ ٣٥٢٣٠٤
ص.ب: ١١٣/٥٤٣٨ ـ بيروت ـ لبنان

Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

[مقدمة طبعة ١٩٧٠ (، لو سيوي، باريس)]

كُتبت نصوص أسطوريات بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥، وظهر الكتاب نفسه سنة ١٩٥٧.

لهذا الكتاب إطارٌ نظريّ مزدوج: فهو من جهة، نقدٌ أيديولوجي يَستند إلى لغة الثّقافة التي تُسمّى الثقافة الجماعيّة؛ وهو من جهة أخرى محاولةُ تفكيكٍ علاميٍّ لهذه اللّغة: كنتُ قد قرأت من مدّة قصيرة سوسّير Saussure وخرجتُ منه بقناعة مفادها أنّه من الممكن للمرء وهو يعالج «التمثُّلات الجماعيّة» بما هي منظوماتٌ من العلامات، أن يأمل في الذّهاب أبعد من الاستنكار الورِع إلى أن يحلّل بالتفصيل الخداعَ الذي يُحوّل ثقافة البرجوازيّة الصغيرة إلى طبيعةٍ كلّيّة.

ومن الواضح أنّه لم يعد ممكنا اليوم رسمُ الموقفين اللّذيْن يحدّدان أصل هذا الكتاب، بالطريقة نفسها (ولهذا، أنا أتخلّى عن إدخال أيّ إصلاح عليه)؛ لا لأنّ المُسبّبات قد زالت منهما الآن، ولكن لأنّ النقد الإيديولوجيّ، في اللحظة التي جعلته الضّرورة ينبثق ثانية بشراسة (مايو ١٩٦٨)، أصبح متمرّسا أو على الأقلّ يروم أن يصبح كذلك؛ والتّحليل العلاماتيّ الذي عرف انطلاقته على الأقلّ فيما يخصّني، بفضل النصّ الختاميّ في أسطوريّات، قد فُصّل وضُبط

وتَشعّب، وانقسم؛ لقد صار إطارا نظريّا يمكن أن يحدث فيه، في هذا القرن وفي غربنا، تحريرٌ بعينه للدالّ. لذلك لن يكون في مقدوري أن أكتب أسطوريّات جديدة في شكلها القديم (المعروض عليك في هذا الكتاب).

[٩]/ ومع ذلك، فإنّ ما تبقى، إلى جانب العدوّ الأساسيّ (المعيار البرجوازيّ)، هو الربط الضروري بين هذين الموقفين: لايصلح شَجْب من دُون التوسّل بأداة له دقيقة في التحليل المفصّل، ولا فائدة من علاميّات لا تضطلع في النهاية، [بمسؤوليّتها] بصفتها علاميّات تفكّكيّة Sémioclastie.

فبراير ١٩٧٠ -ر.ب

توطئة

كُتبت النصوص اللاحقة بمعدّل نصّ كلّ شهر لمدّة سنتين تقريبا من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، وذلك بحسب ما كان يجدّ من أحداث. كنتُ أحاول في ذلك الوقت أن أفكّر بانتظام في بعض أساطير الحياة اليوميّة الفرنسيّة. وقد أمكن لموادّ هذا التّفكير أن تكون متنوّعة جدّا (من مقال صحفيّ وصورة في دوريّة أسبوعيّة وفيلم وعرض فرجويّ ومعرض)، وكان موضوعه اعتباطيّا جدّا: كان الأمرُ يتعلّق بالطبع، بأحداثي أنا التي تجدّ.

كان منطلق هذا التّفكير في الغالب الأعمّ شعورٌ بنفاد الصّبر أمام هذا «الطبيعي» الذي تُلبسه الصحفُ والفنّ والحسّ المشترَك باستمرار لباسا مضحكا من الواقع، واقعًا حتّى يكونَ ذاك الذي نعيش فيه، لم يكن أقلَّ تاريخيّةً في شيء؛ وفي كلمة كنت أستاءُ منْ أنْ أرى في كل لحظة الطبيعة والتاريخ قد اختلطا في سرد ما يجدّ من أحداثنا، وكنت أرغب في أن أستعيد في العرض التنميقيّ لهذا الدارج، التعسّف الإيديولوجيّ الذي هو من وجهة نظري، يوجد مخفيّا فيه.

بدتْ لي فكرة الأسطورة منذ البداية شارحة لهذه البديهات الكاذبة، فاستعملتُ في ذلك الوقت الكلمة في معناها التّقليديّ. لكنّي كنت قد اقتنعت بعدُ بشيء حاولت بعْد ذلك أنْ أستخلص منه

جميع الاستنتاجات: أنّ الأسطورة لغة. ثمّ لم أكن أعتقد وأنا أشتغل على كلّ الوقائع التي تبدو في الظّاهر أبْعَد عن أيّ نوع من الأدب (مباراة مصارعة، طبق مطبوخ، معرض للفنون المرئيّة)، أنّني أخرج من مجال هذه العلاماتيّة العامة لعالمنا البورجوازيّ، ذلك العالم الذي كنت قد تناولتُ بالدّرس جانِبَه الأدبيّ في مقالات سابقة. ومع ذلك، فإنّني لمْ أحاولْ أن أعرّف الأسطورة المعاصرة بطريقة منهجيّة إلّا بعد أنْ تفحّصتُ عددا من الوقائع ممّا جدّ من أحداث: النصّ تركته كما هو معلوم إلى نهاية هذا الكتاب، بما أنّ كلّ ما يفعله هو أن يُنَظْمِنَ مواضيع طُرقتْ سابقا.

لا تدّعي هذه المقالات لنفسها بعد أن كتبت شهرا بعد شهر، أنّها تترابط فيما بينها ترابطا فيه تطوّرعضويّ: إنّ رابطها الذي يشدّها لا يعدو أن يكون رابط الإلحاح والتّكرار. لأنّي وإنْ كنتُ لا أعرف إنْ كانت الأمور في تلك المقالات تسير كما في المثل القائل إنّ الأشياء التي تتكرّر تبعث على السرور، فإنّي رغم ذلك أعتقد أنّها على الأقلّ فلحت في أن تدلّ على شيء مًّا. فما بحثت عنه في ثنايا كل ذلك هو الدّلالات. لكن هل هي دلالاتي أنا؟ بعبارة أخرى، هل هناك أسطوريّة للأسطوريّ الذي نفث فيها من روحه دلالات؟ لا شكّ يساورني في ذلك وسيتحقّق القارئ بنفسه من رهاني. لكن لا أعتقد والحقّ يقال، أنّ السّؤال يُطرح بالضّبط بهذه الطريقة. ذلك أنّ «إبطالَ الخداع»، حتّى أستخدم مرّة أخرى كلمة أخذتْ تَبْلى، ليست عمليّة أولمبيّة. أنا أعني أنّني لا أستطيع أن أنظر بعين الرّضا إلى الاعتقاد التقليديّ الذي يسلّم بوجود طلاق فطريّ بين موضوعيّة العالم وذاتيّة الكاتب، كما لو كان ذاك قد وُهب «حرّية» ووهب هذا «تكليفا»،

وكما لو أنّ كليهما يختصّ على حد سواء بإخفاء الحدود الحقيقيّة لوضعيّتهما أو تصعيدِها: إنّ ما أطالب به هو أن أعيش بامتلاءٍ تناقُضَ عصري الذي يمكن أن يصنع من سخرية مَا شرط الحقيقة.

ر. ب.

١

أسطوريّات

[١٣] العالَم الذي هم فيه يَتَصارَعُون

«.. الحقيقةُ المُفَخَّمة للحركة في أعظم صُروف الحياة»

تكمن فضيلةُ المُصارعة في كونها عَرْضًا مبالَغا فيه. إذْ نجدُ هناك مُغالاةً يُفترَضُ أن تكون سليلةَ المغالاة في المسارح القديمة. والمصارعة هي فضلا عن ذلك، عرْضٌ من عروض الهواء الطلق، لأنّ ما هو جوهريٌّ في السّرك أو الحَلَبَة ليست السّماء (إذ إنَّ هذه قيمةٌ رومانسيّة مقصورةٌ على الحفلات الرّاقية)، بل هو الطّابع الكثيفُ والعموديّ للغطاء الضّوئيّ؛ فحتّى في غور القاعات الباريسيّة الأكثر بؤسا، تُساهم المصارعة في طبيعة العروض الضّخمة التي تقدَّم في نور الشّمس، [نعني] المسرحَ اليونانيّ ومصارعة الثّيران: هنا وهناك، يُولِّدُ الضوءُ من دُون ظلّ، انفعالاتٍ بلا تحفّظ.

هناك من الناس من يعتقد أنّ المصارعة رياضة خسيسة. غير أنّ المصارعة ليست رياضة، إنّها عَرْضٌ وليست مشاهدة صراع للألم أكثر خِسَّة من مشاهدة ما يكابده آرنولف Arnolphe أو اندروماك Andromaque من معاناة. بالطبع توجد مصارعة مزيّفة تُبذل عند لعبها مجهوداتٌ جبّارة من أجل تقديم رياضة لها ظاهرٌ غيرُ مُجْدٍ

لرياضة نظاميّة، وهذا لا فائدة ترجى منه. المصارعة الحقيقيّة التي تسمّى بحَيْف مصارعةَ الهواة، تُزاوَل في القاعات التي من الدّرجة الثانية، حيث يوطّن الجمهور تلقائيّا نفسَه على الطبيعة المشهديّة لمباراة المصارعة مثلما يفعل ذلك جمهورُ السّينما في الضّاحية [الباريسيّة]. هؤلاء النّاس أنفسهم يَسْخَطون فيما بعد على أنْ تكون المصارعة رياضة مزوّرة (وهو علاوة عن ذلك، [١٤] ما يُفترض أنّه يطرح من شَيْنها قدْرا). لا يكترث الجمهور كليًّا بأن يعرف ما إذا كانت المعركة مزيّفة أم لا، وهو مُحِقٌّ في ذلك؛ فهو يثق في فضيلة العرض الأولى التي هي إبطال كلّ دافع وكلّ نتيجة: كلّ ما يعني الجمهورَ ليس ما يعتقده، بل ما يراه.

يعرف هذا الجمهور تمام المعرفة التّمييزَ بين المصارعة والملاكمة. هو يعرف أنّ الملاكمة رياضة جانسينيّة، ترتكز على البرهنة على التفوّق. يمكن المراهنة على نتيجة مباراة ملاكمة: لكن هذا لن يكون له معنى في المصارعة. مباراة الملاكمة هي حكاية تبنى بحضور المتفرّج. وعلى العكس من ذلك تماما يكون الأمر في المصارعة، إذْ ليْست الدَّيمومةُ ما يُفهَم، بل كلّ لحظة [في حدّ ذاتها]. لا يهتمّ المتفرج بازدياد البخْت، فهو ينتظر الصّورة المؤقتة لأهواء بعينها. تقتضي المصارعة إذنْ قراءةً فوريّة للمعاني المتجاورة دون أن يكون الرَّبط بينها ضروريّا. المستقبل المنطقيّ للمعركة لا يَعْني هاويَ المصارعة؛ في حين تتضمّن مباراة ملاكمة دائما وعلى العكس من ذلك، علما بالمستقبل. وبعبارة أخرى، المصارعة هي مجموعُ عروضٍ لا يكوّن أيُّ عَرْضٍ منها دالّةً: فكلّ لحظة تفرض المعرفة الشّاملة بانفعالٍ ينبثق مباشرة ومفردا دون أن يتوسّع البتّة إلى لحظة تتويج نتيجة.

على هذا النحو، ليست وظيفة المصارع أن يفوزَ، بل أن يُنْجز بالضّبط الحركات التي يُنتظر منه أنْ يُنفّذها. يقال إنّ في الجودو جانبا من الرمزيّة خَفيّا؛ إذْ إنّه حتّى في غمرة نجاعته، يتعلّق الأمر بحركات محسوبة، دقيقة ولكنّها مختصرة، حركاتٍ تُرسم بدقّة ولكنْ بخطّ لا حجم له. وفي المقابل، تقدّم المصارعة حركات مفرط فيها تُستغلُّ حَدَّ ما في دلالتها من المغالاةِ. في الجودو أنْ يُطرح الرّجل أرضًا، فذلك لا يَتمّ إلّا بشقّ الأنفس، إذْ إنّه يلتفّ على نفْسه ويراوغ ويتهرّب من الهزيمة، أو إذا كانت الهزيمة بيّنةً، فإنّه يغادر اللّعبة على الفوْر؛ أمّا في المصارعة، فأن يُطرَح الرجل أرضًا، فهذا ما يُبالَغ فيه، وما يُشبع إلى النّهاية، عيونَ المتفرّجين بالمشهد الذي لا يُحتمل لعجز المصارع.

من المؤكّد أنّ وظيفة المُبالغة هذه هي نفسها التي للمسرح القديم الذي كانت تتآزر فيه الدافع واللغة والتّوابع (من أقنعة وأحذية رومانيّة طويلة السّاق) لشرْح ضرورةٍ بعينها [١٥] شرحاجليّا على نحو مبالغ فيه. ذلك أنّ حركةَ المُصارع المهزوم التي تعني للناس هزيمةً هي بدلا من أن تخفي، تشدّد وتشدّ على شاكلة علامة الوقف الموسيقية، إنّما تتطابق مع القناع القديم الذي تلقى على عاتقه الدّلالة على النبرة التراجيديّة للعرض. في المصارعة كما على المسارح القديمة ليس للمرء أن يَسْتَحيَ من ألمه، فالمرء يعرف كيف يبكي، وللمرء الرغبة في [ذرف] الدّموع.

لكلّ علامة من علامات المصارعة إذن وضوحٌ تامّ بما أنّه يتعيّن دائما أن يُفهم كلُّ شيء على الفور. ما إنْ يعتلي المتنافسان الحلبة، حتّى يتعطّش الجمهور لوضوح الأدوار. وكما هو الحال في المسرح، يعبّر كلّ نوع من أنواع الأجسام تعبيرا مفرطا فيه عن

الاستعمال الذي أسند إلى المتباري. فتوفان Thauvin الخمسينيّ البدين والمسنّ الذي ما ينفكّ يُلهم رَهْطًا بشاعته اللاجنسيّة بنبزه بالألقاب المؤنثة، يُظهر على لحمه طباع الخِسّة، لأنّ دوره هو أن يمثّل ما يظهر، في التصوّر الكلاسيكي لـ«حقير» (وهو تصوّر أساسيٌّ في كل مباراةٍ مصارعة) على أنّه مثير عضويّا للاشمئزاز. والغثيان الذي يوحي به توفان طوعا يذهب بالتالي بعيدا في نظام العلامات: فليس القبحُ ما يُستخدم ههنا للدّلالة على الخسّة وحسب، بل يُجمّع هذا القبحُ بأكمله أيضا في صفةٍ للمادّةِ منفّرةٍ على وجه خاصّ: انهيار شاحب للحمٍ ميْت (يلقّب الجمهور Thauvin بـ«اللّحم النتن»)، بحيث لم تعد الإدانة العاطفيّة للحشد تنبع من خارج حكمه، بل تنشأ بالفعل من المنطقة الأعمق من مزاجه. وعليه، سيتورّط الحشد مع هيجانه، في صورة لاحقة عن توفان تتطابق كليًّا مع بداية [عمله] الجسديّ: ستتناسب أفعاله بالتّمام مع اللّزوجة الجوهريّة التي لشخصيّته.

إنّ جسد المصارع لهو إذن المفتاح الأوّل للمعركة. فأنا أعرف منذ البداية أنّ كلّ أعمال توفان وخياناته وقساواته وجباناته لن تخيّب ظنّي في الصورة الأولى عن الحقير التي يقدّمها لي: يمكن أنْ أعتمد عليه في أنْ أتمّم بذكاء وإلى آخر تفصيل، كلّ الإشارات المتعلّقة بضرب من الوضاعة التي لا مثيل لها، وأن أملأ هكذا إلى الحافّة، صورة الحقير الذي [١٦] يكون الأكثر إثارةً للنفور والاشمئزاز: الحقير- الأخطبوط. المصارعون لهم إذنْ تركيبةٌ جسديّة حاسمة من مثلِ الحسم الذي يسم شخصيّات الكوميديا الإيطاليّة الذين يعرضون مقدّما في ثيابهم وفي مواقفهم، فحوى دورهم اللاحق: إذْ كما أنّه من المحال ألّا تكون شخصية بنتالوني *Pantalone* (السراويل) إلّا

زوجا مخدوعا مثيرا للسّخرية، وشخصيّةُ الأرلوكان Arlequin (المهرّج) إلّا خادما ذكيّا، وشخصية الدكتور (الطبيب) إلّا متحذلقا أحمق، من المحال ألّا يكون توفان البتّة إلّا الخائن الحقير، ورانيار Reinières (فارع الطول أشقر له جسم مترهّل وشعر أشعث) إلّا صورةً مزعجة للخمول، ومازو *Mazaud* (ديك صغير مغرور) إلّا صورةً للخيلاء السّخيف، وأورسانو Orsano (من المولعين بالجاز، مستأنث ظهر منذ أوّل وهلة في قميص منزليّ لونه أزرق وأبيض)، إلّا في صورة لاذعة على نحو مضاعف، صورةَ [امرأة] «بغيّ» حَقود (لأنّي لا أعتقد أنّ جمهور الأليزيه - مونمارتر يتابع ما جاء في معجم Littré فيحمل عبارة «salope» (بغيّ) على أنّه مذكّر).

يَبني جسدُ المصارعين إذنْ علامة أساسًا تحوي في بذرتها كلّ المعركة. غير أنّ هذه البذرة تتكاثر لأنّه في كلّ لحظة من المعركة وفي كلّ وضعيّة جديدة يُلقِي جسم المصارع بين يدي الجمهور متعة عجيبة تصدر عن مزاج يعود طبيعيًا إلى حركة. ومن ثمّ توضّح خطوط الدلالة المختلفةُ الواحدة منها الأخرى وتشكّل العروض الأكثر قابليّة للإدراك. إنّ المصارعة هي مثل كِتَابة مُعْجَمَة: إذ يمتلك المصارع فوق دلالة جسده الأساسيّة، تفسيراتٍ عرضيّةً، ولكنّها تفسيرات تكون دائما محلّ ترحاب تعيننا على أن نقرأ المعركة بواسطة الحركات ووضعيات [الجسد] وتعابير الوجه التي تحمل القصد إلى أقصى درجات بداهته. هنا ينتصر المصارع بتكشيرة حقيرة حين يقبض على الرّياضيّ الجيّد ويأسره تحت ركبتيه؛ وهناك يخاطب الحشد بابتسامة تفي بالمراد وتنذر بما سيكون من انتقام؛ وهناك أيضا إذْ يُثبَّتُ على الأرض، يضرب ذراعاه الأرضيّةَ ضربات قويّة لكي يعبّر للجميع عن طبيعة وضعه الذي لا يُطاق؛ وهناك في النّهاية يرفع جملة

معقّدة من العلامات تخصّص لجعله [المتفرّجين] يفهمون منها أنّه يجسّد بحقّ الصورة المسلّية دائما لمصارع سيّئ يبتدع بلا انقطاع الأكاذيب عن استيائه.

[١٧] إنّ الأمر ليتعلّق إذن بكوميديا بشريّة حقيقيّة حيث تلتقي لحسن الحظ دائما فويرقاتُ الانفعالات الراسخة من المجتمع (الغرور، الحقّ، القسوة المهذّبة، حسٌّ بـ«الدَّيْن»)، بالعلامة الأكثر وضوحا التي يمكن أن تلتقطها، وتعبّر عنها وتحملها بشكل انتصاريّ إلى تخوم القاعة. نحن نفهم أنّه إلى هذه الدّرجة لن يعود من المهمّ أن تكون العاطفة حقيقيّة أوْ لا. فما يطلبه الجمهور هو صورة العاطفة لا العاطفة في حدّ ذاتها. لا يوجد مشكلُ حقيقة في المصارعة بقدر ما لا يوجد في المسرح. فما يُنتظر هنا كما هناك هو التشكّل الواضح للوضعيّات الأخلاقيّة التي عادة ما تكون سرّيّة. إفراغ السّريرة هذا لفائدة علاماتها الخارجيّة، وهذا الإفناء للمضمون بواسطة الشكل، هما المبدأ نفسه الذي يقوم عليه الفنّ الكلاسيكيّ المنتصر. إنّ المصارعة هي تمثيل إيمائيّ فوريّ أكثر نجاعة من التمثيل الإيمائي المسرحيّ، لأنّ إشارة المصارع لا تحتاج أيّ خِداع ولا أيّةَ زينةٍ، وفي كلمة هي لا تحتاج أيّ تحويل كيْ تبدوَ صادقةً.

كلّ لحظة من لحظات المصارعة هي إذن بمثابة حسابِ جبر يكشف فورا عن العلاقة بين السّبب وأثره المجازيّ. يوجد بلا شكّ عند هواة المصارعة ضربٌ من المتعة الفكريّة حين نأخذ بعين الاعتبار أيضا عمل الآليّة الأخلاقية على نحو تامّ: فبعض المُصارعين، وهم من كبار الممثّلين، يرفّهون [عن الناس] بقدر ما تفعل ذلك شخصيّةٌ من شخصيّات موليار، لأنّهم ينجحون في فرض قراءة فوريّة لسريرتهم: مصارعٌ يتقمّص شخصيّة المتعجرف والتّافه (مثلما نقول

عن هارباغون Harpagon إنّه شخصية)؛ دائما ما يضفي أرمون مازو Armand Mazaud على القاعة جوّا من المرح بالصّرامة الرياضيّة التي تكون لِمَا يُدوّنُه من حركات وإشارات دافعا بما يرسمه من تلك الإشارات إلى أقصى طرف من أطراف دلالتها، ومانحا لقتاله نوعًا من الحدّةِ ومن الدّقّة يذكّر بخصومة مدْرَسَانيّة كبرى تراهن في الآن ذاته، على انتصار الكبرياء وعلى الانشغال الصّوريّ بالحقيقة.

ما يُنقل بهذا الشّكل إلى الجمهور هو المشهدُ العظيم للألم والهزيمة والعذْل. إذ تقدّم المصارعة ألمَ الإنسان مع كلّ ما في الأقنعة المأسَاويّة من تضخيم: فالمصارِع الذي يتألّم تحت [١٨] تأثير مسْكة تعتبر قاسية (ذراع ملتوية، ساق عالقة) يوفّر الوجه المفرط من الألم؛ مثل منحوتة من منحوتات بييتا Piétà (الشفقة) البدائيّة، يترك المصارع النّاس ينظرون إلى وجهه وقد شُوّهه تشويها مفرطا بلاءٌ لا يُطاق. نحن نفهم تمام الفهم أنّ الحياء في المصارعة سيُنقَلُ بما هو ضديدٌ للتّباهي الإراديّ للمشهد، إلى عرض الألم هذا الذي هو غاية في حدّ ذاتها لمباراة المصارعة. وبالإضافة إلى ذلك، كلّ الأفعال المولّدة للمعاناة تكون مؤثّرة بشكل خاصّ مثل حركة السّاحر الذي يُبرز أوراقه برفعها كما ينبغي عاليا: لن نفهمَ ألما سيظهر من دون علّة معقولة؛ فالحركة السّريّة التي تكون بالفعل قاسية ستخرق القوانين غير المكتوبة للمصارعة ولن تكون لها أيّةُ نجاعة اجتماعية وستكون بمثابةِ حركة جنونيّة أو طفيلية. وعلى النقيض من ذلك، تبدو المعاناة مفروضةً على أوسع نطاق وعن قناعة، لأنّه ينبغي لجميع النّاس أن يتأكّدوا لا فقط من أنّ الإنسان يعاني، بل عليهم أيضا وخصوصا أن يفهموا لمَ يعاني. وما يسمّيه المصارعون مَسْكَةً أي وجهًا مَا من الوجوه التي تمكّن من تجميد حركة المنافس إلى أجل

غير مسمّى وجعله رهن أمره، لها على وجه التّحديد وظيفة تتمثل في أنّها تحضّر بطريقة متواضَع عليها وبالتّالي مفهومة، مشهدَ المعاناة؛ وأنّها تنشئ بشكل منهجيّ شروط المعاناة: يُمكّن خمولُ المهزوم المنتصرَ (الوقتيَّ) من أن يستمرّ في قسوته وينقل للجمهور ذلك الكسلَ المرعِب للمعذِّب الذي يكون متأكّدا من حركاته الباقية: أنْ يَفْرُكَ بقسوة خطم خصمه العاجز أو أن يَفْرُكَ عموده الفقريّ بضربة من قبضته شديدة ومنتظمة. إنّ المصارعة وهي تحقّق على الأقلّ السّطح البصريّ لهذه الحركات، هي الرّياضة الوحيدة التي تعطينا صورة خارجيّة إلى حدّ ما عن التّعذيب. لكن هنا أيضا الصّورة وحدها هي التي تكون في حقل اللّعبة، فالجمهور لا يتمنّى المعاناة الفعليّة للمصارع، إنّه يتذوّق فقط الإتقان الذي في فنّ رسم الصّور. ليس صحيحا أنّ المصارعة مشهدٌ سَادِيّ: إنّها فقط مشهد متَعقَّل.

هناك وجه آخر أكثر تأثيرا من المَسْكة، إنّها ضربة الذِّراع، هي تلك الصّفقةُ بالأذْرع، [١٩] وتلك الوكْزة الخبيثة التي تصعق صدر الخصم في صوت ليّن وفي سقوط مبالغ فيه لجسم المنهزم. في ضربة الذراع تبلغ المصيبة أقصى درجات وضوحها، إلى درجة أنّ الحركة لن تظهر أبدا في نهاية المطاف إلّا باعتبارها رمزا. إنّه الذّهاب إلى أقصى حدّ؛ إنّه الخروج عن قواعد المُصارعة الأخلاقيّة حيث ينبغي أن تكون كلّ علامة واضحة بشدّة، لكن لا ينبغي لها أن تترك نيّتها في الوضوح شفّافة؛ آنئذ سيصرخ الجمهور هذا «تصنّع»، لا لأنّه يأسف لغياب معاناة فعليّة، ولكن لأنّه يحاكم الحيلة: يكون الخروج من اللّعبة، تماما كما هو الأمر في المسرح، لإفراطٍ في الصّدق أو لإفراطٍ في التحضير لأدائها سواءً بِسَوَاءٍ.

لقد ذكرْنا بالفعل كُلّ شيء عمّا سيستغلّه المصارعون من بِنية

جَسَديّة مُعيّنة تركَّب وتُستثمر لكي تُظْهِر أمام أعين الجمهور صورة شاملة للهزيمة. ارتخاء الأجساد البيضاء الضّخمة التي تنهار بضربة واحدة أو تنهار على الحبال والأذرعُ تضطربُ، وهُمودُ المصارعين الممتلئين الذين تطردهم على نحو مثير للشّفقة كلّ مساحات الحلبة المرنة، لا شيء يمكن أن يدلّ بأكثر وضوح وبأكثر انفعال من هذه العلامات على الإذلال المثاليّ للمهزوم. لنْ يكون لحم المصارع وهو مفتقد لكلّ مرونة إلّا كتلةً قذرة تنتشر على الأرض وتستغيث بكلّ الضراوة وكلّ الابتهاج. توجد ههنا ذروة دلاليّة على الطريقة القديمة التي لا يمكن أن تُذكِّر إلا بالمقاصد المترفة لانتصارات [اللّغة] اللاتينيّة. لكن في أحيان أخرى، لا يزالُ الأمر يتعلّق بشكل قديم ينبثق من تشابُكِ المصارعين، هو شكل المصارع المتوسِّل، ذاك الذي يكون تحت رحمة خصمه فيُحْنى على ركبتيه وذراعاه مرفوعتان فوق رأسه، ثمّ يُنْزَلُ ببطْء تحت ضغط عموديّ يسلّطه الفائز عليه. في المصارعة وعلى العكس ممّا هو في الجودو، ليست الهزيمة علامةً اصطلاحيّة يُتخلّى عنها بمجرّد الحصول عليها؛ وليست مخرَجا، بل هي على العكس من ذلك تماما، ديمومةٌ وعرْض، فالهزيمة تستعيدُ الأساطيرَ القديمة عن المعاناة والإذلال اللذيْن يكونان على الملأ: الصّليب وعمود التشهير. يكون المصارع [٢٠] كالمصلوب في واضحة النّهار وعلى مرأى من الجميع. لقد سمعت من يقول عن مصارع متمدّد على الأرض: «لقد مات اليسوع الصغير هناك على الصليب»، وهذه الكلمات السّاخرة كانت تكشف الجذور العميقة لمشهد ينفّذ الإيماءات نفسَها التي كانت تُستخدم في طقوس التّطهير القديم.

لكن ما تتكفّل المصارعة بتمثيله بالإيماء على وجه الخصوص

هو مفهومٌ أخلاقيّ بحت: العدل. فكرة دفع الثمن جوهريّةٌ في المصارعة، وقول الحشد «اجعله يتألّم» يعني قبل كلّ شيء، أمرا من قبيل «اجعله يدفع الثمن». وعليه، يتعلّق الأمر طبعا بعدالة محايثة. كلّما كان عمل «السافل» وضيعا، استقبل الجمهور بفرح الضربة التي ينالها باستحقاق: إذا لجأ المخادع - الذي هو بطبيعة الحال جبان - وراء الحبال، متذرّعا باطلا عن طريق محاكاة وقحة، بأنّ من حقّه القيام بذلك، فإنّه يعاد القبض عليه هناك بلا رحمة، ويبتهج الحشد أنْ يرى القاعدة تكسر في سبيل عقوبة مستحَقّة. المصارعون يعرفون جيدا كيف يتملّقون ما للجمهور من قدرة على الغضب بأن يقدّموا له حَدّا لمفهوم العدالة نفسه، إنّه هذه المنطقة المتطرّفة من المواجهة حيث يكفي القليل الزّائد من انتهاك قاعدة [اللعب] لفتح بوابات عالم بلا قيود. ليس أجمل عند هَاوٍ للمصارعة من الغضب الانتقامي لمُنازِلٍ مغدور به يرتمي بحُرقة لا على خصم سعيد ولكن على صورة فظّة للخيانة. من الطبيعيّ أن تكون حركة العدالة هنا أكثر أهميّة من محتواها: المصارعة هي قبل كلّ شيء سلسلة كمّيّة من التّعويضات (العين بالعين، والسنّ بالسنّ). هذا يفسّر كيف أنّ الانقلابات الفجئيّة في الوضعيّات لها في عيون من ألفوا المصارعة ضربٌ من الجمال الأخلاقيّ: فهم يجدون فيها من المتعة ما يجدونه في مقطع قصصيّ شيّق، وكلّما كان التّباين كبيرا بين نجاح الضّربة وسوء الحظّ، كان حظّ المتنافس في الظّفر أقرب إلى التّلاشي، ونُظر إلى عرض التمّثيل الإيمائيّ بعين الرّضا. ومن ثمّ فإنّ العدالة هي تجسيم لخرق محتمل [للقانون]؛ إنّه لأجل أنّ هناك قانونا، يستمدّ مشهدُ الانفعالات التي تنتهكه، كاملَ قيمته.

سنفهم إذن لمَ تكون مباراة مصارعة واحدة تقريبا من أصل

خمس مباريات، قانونيّة. ومرّة أخرى ينبغي أن يفهم المرء هنا أنّ القانونيّة هي استعمال من استعمالاتها أو نوع من [٢١] أنواعها؛ ومثلما عليه الأمر في المسرح: لا تكوّن القاعدة أبدا قيْدا حقيقيّا، بل ظاهر القانونيّة المتواضع عليه. ثمّ إنّ مقابلة قانونيّة ليست في واقع الأمر، شيئا آخر غير مقابلة مهذّبة تهذيبا مبالغا فيه: فالمتنافسان يواجه الواحد منهما الثّاني بالحماس لا بالغضب، ويعرفان كيف يتحكّمان في انفعالاتهما، ولا يطحن أحدهما خصمه إذا انهزم، بل يتوقّفان عن القتال مَا إن يؤمران بذلك ويتبادلان التّحية لا سيّما في نهاية فترة حادّة لا ينقطع أحدهما فيها رغم ذلك عن أن يكون خصما شريفا للثّاني. ينبغي بالطبع، أن يُفهم أنّ كلّ هذه الأعمال المتأدّبة جدّا يُعلن عنها للجمهور بأكثر الحركات المتواضع عليها للمروءة: المصافحة، ورفع الذّراع، وتجنّب المسكة العقيمة التي قد تضرّ بكمال المقابلة.

وعلى العكس من ذلك، لا يوجد الغدْر ههنا إلّا من خلال علاماته المبالغ فيها: أنْ يركل المنهزم ركلة قوية، أن يحْتمى خلف الحبال والاحتجاج علانيّة بحقّ شكليّ بحت، أن تُرفض مصافحة الخصم قبل المقابلة أو بعدها، أن تنتهزَ فرصةٌ يسنح بها توقّف الجولة رسميّا للعودة إلى الخصم من الخلف غدرا، أن تسدّد للخصم ضربة ممنوعة في غفلة من الحكَم (ضربة ليس لها من قيمة ولا وظيفة لأنّ نصف الجمهور في القاعة يمكن في الواقع أن يرى ذلك ويدينه). وبما أنّ الشرّ هو المناخ الطبيعيّ للمصارعة، فإنّ للمباراة القانونيّة بشكل خاصّ قيمةَ الشّذوذ عن القاعدة؛ يتعجّب منها الهاوي، ويرحّب بها بشكل عابر بما هي عَوْدٌ مغلوط تاريخيّا وعاطفيّ قليلا إلى العادة الرياضيّة («يا للغرابة إنّهما يلعبان بطريقة

قانونيّة، ذانك الاثنان»)؛ ويشعر فجأة أنّه مهتزّ من الدّاخل أمام طيبة العالم العامّة، لكن سيقتله بلا شكّ الضّجر واللّامبالاة إنْ لم يَعُد المصارعان بسرعة إلى عربدة المشاعر الشّريرة التي لا يصنع المصارعةَ الجيّدة غيرُها.

لو عُمّمت المُصارعة القانونيّة لما أدّت إلّا إلى الملاكمة أو الجيدو، بينما تستمدّ المصارعة الحقيقيّة أصالتها من كلّ التّجاوزات التي تجعل منها مشهد فرجة لا رياضة. نهاية مقابلة ملاكمة أو مباراة في الجودو هي نهاية جافّة تماما كعلامة خاتمة في برهنة. أمّا إيقاع المصارعة [٢٢] فيختلف تماما، لأنّ معناه الطبيعيّ هو معنى الغلوّ البلاغيّ: التضخيم في المشاعر ونوبات الغضب المتكرّرة والسّخط في المحادثات لا يمكن طبيعيّا أنْ يفضي إلّا إلى الالتباسات الأشدّ شذوذا. بعض المعارك التي تكون من بين المعارك الأكثر نجاحا، تتوّج بنوع من الجعجعة النهائية وهو نوع من الفنطازيّة غير المقيّدة فيها تلغى القواعد وقوانين هذا النّوع من الألعاب ورقابة الحكم وحدود الحلبة ويجرفها اضطراب كاسح يغمر القاعة ويحمل كما اتّفق، المتصارعين والمساعدين الصحيّين والحكم والمتفرّجين.

سبق أن لُوحظ أنّ المصارعة في أمريكا تمثّل نوعا من المعركة الأسطوريّة بين الخير والشرّ (ذات طبيعة شبْه سياسيّة، من المفترض أن يكون فيها المصارع السيّئ من الهنود الحمر). لكنّ المصارعة الفرنسيّة تتلاءم مع عمليّة خلق للأبطال مختلفة تماما، فهي تبنى على أساس الأخلاق وليس على أساس السّياسة. فما يبحث عنه الجمهور هنا هو بناء صورة أخلاقيّة ذات جودة عالية بناء تدريجيّا: صورة النّذل الكامل. يأتي المرء للمصارعة كي يشاهد مغامرات متجدّدة لدور كبير من الدرجة الأولى، تقوم بها شخصيّة فريدة من نوعها،

دائمة ومتعددة الأشكال مثل دمى غينيول Guignol أو سكابينو Scapin، شخصيّات تبتكر لها وجوه غير متوقعة، ولكنّها تكون وفيّة دائما لدورها. ينزع النّذل قناعه فإذا هو شخصيّة من شخصيّات موليير أو تمثيل شخصيّ لـ«لا برويير La Bruyère»، أي كما لو كان كيانا من الزّمان القديم، أو كجوهر لا تكون أفعاله إلّا ظواهر عَرَضيّة دالّة مرتّبة في الزّمان. هذا الطابع المؤسْلَب لا ينتمي إلى أيّ أمّة ولا إلى أيّ حزب، وأنْ يُسمّى المصارع كوزشينكو Kuzchenko (الملقب بـ«موستاش» (أي الشّارب من أجل شبهه بستالين Staline)، أو يربازيان Yerpazian، غاسباردي Gaspardi، جو فيغنولا Jo Vignola أو نولير Nollières، فإنّ هاوي المصارعة لا يفترض له أي بلد إلّا الـ«قانونيّة».

إذن ما تُراه يعنى النّذل عند هذا الجمهور المختلط الذي يبدو مؤلّفا من أناس يتحزّبون لحزب غير القانونيّن؟ هو بالأساس شخص غير مستقرّ لا يقبل بالقوانين إلّا عندما تكون لفائدته ولكنّه يخرق التّتابع الرسميّ للمواقف. إنّه رجل لا يمكن التنبّؤ بما يفعل، وهو بالتالي لا اجتماعي. هو شخص يحتمي وراء القانون عندما يرى أنّه في صالحه، [٢٣] ويخرقه عندما يكون في ذلك نفعٌ له. فتراه تارة يرفض الاعتراف بحدود الحلبة الرسميّة ويواصل ضرب خصمٍ يحتمي بشكل شرعيّ بالحبال، وتراه تارة أخرى يعيد النّظام لتلك الحدود ويطالب بما لم يكن في لحظة سابقة يحظى لديه بالاحترام. هذا التضارب الذي هو أكثر بكثير من الغدر أو التوحّش، يخرج الجمهور عن طوره: إنّه منقبض وما ينقبض لديه ليست أخلاقه بل منطقه، فهو يعتبر تضارب الأدلّة بمثابة أشدّ الأخطاء وضاعة. ولا تصبح الضربة غير شرعيّة إلّا إذا قوّضت توازنا كميّا وأربكت حساب المكافآت

الصارم. ما يدينه الجمهور ليس البتّة خرق القواعد الرّسميّة الباهتة، بل شوائب الانتقام، وخلل الجزاء. ثمّ إنّه ليس أشدّ إثارة للحشد من ركلة مبالغ فيها تصيب نذلا مهزوما. وتكون فرحة العقاب في ذروتها حين ترتكز على مبرّر رياضيّاتي، عندئذ يكون الازدراء جموحا: لم يعُد الأمر يتعلّق بـ«نذل»، بل بـ«عاهرة»، إشارةً شفويّةً إلى منتهى الانحطاط.

تقتضي غائيّة على درجة عالية من الدّقّة كهذه، أن تكون المصارعة ما يتوقّعه الجمهور منها بالضّبط. المصارعون، وهم من ذوي الخبرة العالية، يعرفون تماما كيف يعدّلون المشاهد العفويّة في المقابلة باتّجاه الصورة التي يرسمها الجمهور حول المواضيع المدهشة الكبرى لأسطوريّاته. يمكن أن يُشعِرَك المصارع بالضّجر أو بالاشمئزاز، ولكنّه لن يخيّب ظنّك البتّة، لأنه ينجز دائما حدَّ الغايةِ ما يتوقّعه منه الجمهور، من خلال ترسيخ تدريجيّ للعلامات. في المصارعة لا يوجد شيء إلّا في كلّيته، لا يوجد أيّ رمز، ولا أيّ إشارة، وكلّ شيء يُعطى بالتمّام. فالحركةُ وهي لا تهمل أيّ شيء، تقطع الطريق على أيّ معنى طفيليّ وتقدّم بشكل احتفاليّ للجمهور دلالة نقيّة وكاملة ومدوّرة على شاكلة طبيعة بشريّة ما. ليس هذا التشديد شيئا آخرَ سوى الصّورة الشّعبية والقديمة للتعقّل التامّ للواقع. ما تحاكيه المصارعة بالإيماء هو بالتالي فهم مثاليّ للأشياء، هو نشوة الرّجال يُرفعون لفترة من الوقت، خارج الالتباس الذي يؤسّس الوضعيّات اليومية، ويوضعون في المنظر البانوراميّ [٢٤] لطبيعة بشريّة أحاديّة حيث ستناظر العلاماتُ في نهاية المطاف، الأسباب، دون عقبة، ودون تهرّب، ودون تناقض.

لا أحد يستطيع أن يشكّ في أنّ المصارعة تحتفظ بقوّة التّحويل

التي هي ميزة يختصّ بها العرضِ الفرجويّ والعبادة، حين يغادر البطل أو نذل الدّراما، ذاك الرّجل الذي كان يُرى منذ بضع دقائق وقد تملّكته فورة أخلاقيّة تظلّ تتضخّم حتّى تصل إلى نوع من العلامات الميتافيزيائيّة، قاعةَ المصارعة لا مباليا، نكرة، في يده يحمل حقيبة صغيرة وذراعه تتأبّطها زوجته. على الحلبة، يظلّ المصارعون، حتّى وهم في أوج صَغَارِهم الطّوعيّ، آلهةً، لأنّهم يكونون للحظاتٍ، المفتاح الذي به تنفتح الطبيعة، والحركةَ النقيّة التي تفصل الخير عن الشّرّ وتكشف النّقاب عن وجه للعدالة هي في نهاية الأمر متَعقّلة.

مُمثّل هاركور

لا يكون المرء في فرنسا ممثّلا إنْ لم تؤخذ له صُورة في استيوديوهات هاركور Harcourt. ممثّل هاركور إله؛ إنّه لا يفعل شيئا البتّة، فهو أسير الراحة.

هناك تلطيف مستعار من الحياة الاجتماعية الراقية يشرح وضعيّة الجسم هذه، يقول: يفترض أن يكون الممثّل «في المدينة». يتعلق الأمر بالطّبع، بمدينة مثاليّة هي مدينة للممثّلين، تلك التي لا شيء فيها غير الحفلات والحبيبات بينما لا يوجد على الركح إلّا العمل ولا شيء غير العمل، و«موهبة» ثَرّة ومضنية. وينبغي أن يكون هذا التقلّب من حال إلى حال مفاجئا إلى أقصى درجات المفاجاة. ينبغي أن نكون مشْمولين بالاضطراب ونحن نكتشف صورةَ ممثّل أولمبيّةً وهي معلّقة على سلالم مسرح وكأنّها أبو الهول في مدخل المعبد، ممثّل انتزع جلد وحش هائج، ممثل مفرط في الإنسانية وجد في النهاية جوهره الأبديّ. هنا في المسرح يثأر الممثّل لنفسه: يجعلونه

-إذ يُجبرونه لدوره الكهنوتي على أن يلعب في بعض الأحيان دور الشّيخوخة والقبح وعموما دورا نقيضا لنفسه- [٢٥] يستعيد وجها مثاليّا، وفي حِلٍّ (كما هو الأمر لدى الصّبّاغ) من أخطاء المهنة. لا يغادر فنّان هاركور إطلاقا «الحلم» إلى «الواقع» وهو يمرّ من «خشبة المسرح» إلى «المدينة». ما يحدث هو العكس تماما: يكون على خشبة المسرح ممثّلا متين البنية، عظميّا، شهوانيّا، وذا جلد سميك تحت العين؛ ويكون في المدينة صورة مسطّحة سطحها صقيل يهوّيها نور ستوديو هاركور الهادئ. [حين يكون] على الركح، في بعض الأحيان عجوزا، يمكن أن تقدّر له سنّا أكبر من سنّه؛ لكنّه حين يكون في المدينة، يكون شابّا على الدّوام، مثبّتا في قمّة الجمال إلى الأبد. على الرّكح يكون منخدعا بماديّة صوت قويّ جدّا مثل باطن فخذ لراقصة؛ في المدينة يكون صامتا بشكل مثاليّ أي غامضا مليئا بأعمق الأسْرار التي نفترضها لكلّ جمال لا يتكلّم. وختاما، على الرّكح ينخرط بالقوّة في إشارات بذيئة أو بطوليّة هي على كلّ حال فعّالة؛ لكنّه في المدينة يُختصر في وجه منقّى من كلّ حركة.

ثم إنّ هذا الوجه الصّافي قد جُعِل بأكمله عديم الفائدة - أيْ فخْمًا- بزاوية النّظر غير المعقولة، كما لو أنّ آلة تصوير هاركور التي يسمح لها امتيازها بأن تلتقط هذا الجمال غيْر الأرضيّ، يتعيّنُ عليها أنْ تتموقع في أشدّ المناطق بُعْدا عن الاحتمال من فضاء مخلخَل الهواء، وكما لو كان هذا الوجه الذي يطفو بين أرضيّة المسرح الخشنة وسماء «المدينة» المشرقة لا يمكن أن يكون إلّا مندهشا مسروقا لوقت قصير من أبديّته الطبيعية، ثم يُترك بِوَرَعٍ لركضه الانفراديّ والملكيّ. ويبدو وجه الممثّل الذي يغوص أحيانا بحنان الأمّ في الأرض المتنائية ويرتفع أحيانا أخرى انتشاءً، وكأنّه يلتحق

ببيته السماويّ صاعدا صعودا لا عجلة فيه ولا عضلات؛ على العكس من الحيوان المشاهِد الذي عليه، بحكم أنّه من نوع حيوانيّ مختلف، وبما أنّه ليس قادرا على الحركة إلا بالقدميْن (وليس بالوجه)، أن يعود إلى شقته مشيا على قدميه. (علينا أن نجرّب ولو يوما من الأيّام التّحليل النفسيّ التاريخيّ للإيقونيّات المجتزأة من سياقها. أن يمشي المرء، قد يكون من النّاحية الأسطوريّة الحركة الأكثر تفاهة، وبالتّالي الأكثر إنسانيّة. فما من حلم، وما من صورة مثالية، وما من ارتقاء اجتماعيّ، إلّا وهو يحذف قبل كلّ شيء القدمين، سواء أكان ذلك بالتّمثيل الشّخصي أم بالتّمثيل الشّخصيّ الذاتيّ).

[٢٦] تُعبّر الممثّلات وهنّ يُختصرن في وجه وفي كتفين وفي شعر بهذه الكيفيّة عن الخياليّة الفاضلة لجنسهنّ -وهذا ما يجعلهنّ يصرن في المدينة كما يبدو بوضوح، ملائكة بعد أن كنّ على الرّكح عشيقات وأمّهات وبشعات وإيماءً. أمّا الرّجال وباستثناء الممثّلين لأدوار الشّبّان العشّاق الذين يسمح لهم أن ينتموا بالأحرى إلى الجنس الملائكيّ بما أنّ وجوههم تظلّ شأنها شأن وجوه النّساء في وضعيّة تلاش، فإنّهم يُظهرون فحولتهم ببعض الخصائص المدنيّة مثل غليون أو كلب أو نظّارات أو مدفأة ذات مسند وأشياء مبتذلة لكنّها ضروريّة للتعبير عن الذكورة وهذه جرأة لا يُسمح بها إلّا للذكور؛ وبها يُظهر الممثّل «في المدينة»، بواسطتها وعلى نهج الآلهة أو الملوك المعربدين، أنّه لا يخشى أن يكون أحيانا رجلا كبقيّة الرّجال محروما من الملذّات (الغليون) ومن العواطف (الكلب) ومن العاهات (النظّارات) وحتّى من البيت الأرضي (المدفأة).

إيقونيّة هاركور تسمو بماديّة الممثّل وتكمل «مشهدا» مبتذلا بالضرورة، بما أنّها تعمل من خلال «مدينة» عاطلة وبالتالي مثاليّة.

وإنّها لوضعيّةٌ مفارَقة، فالرّكح هو الواقع ههنا وأمّا المدينة فهي الأسطورة والحلم والعجيب. إذْ يلتحق الممثّل وهو يتخلّص من غلاف المهنة الذي يتلبّس به بإفراط، بجوهره الطقوسيّ بما هو بطلٌ وبما هو نموذج مثاليّ من البشر يقع على حرف المعايير الفيزيائيّة لبقيّة الرجال. يكون الوجه ههنا موضوعا رومنسيّا، فبُروده وطينته الإلهيّة تعلّقان الحقيقة اليوميّة وتهبان اضطراب حقيقة عليا، ومرحها وأخيرا طمأنينتها. بشكّ في الإيهام الموجّه إلى عصر وطبقة لا يقويان على مواجهة العقل المحض ولا الأسطورة المتينة، يعلن جمهور فواصل العروض الذي يكون برما ويظهر برمه أنّ هذه الوجوه غير الحقيقيّة هي نفسها وجوه المدينة؛ و هكذا يمنح الجمهور لنفسه رضا عن النفس عقلانيّا بأن يفترض رجلا يتخفّى وراء الممثّل: لكن في اللحظة التي تتعرّي فيها هذه القطعة الإيمائية، فإنّ ستوديو هاركور وفي لحظة مفاجئة، يُظهر لهم إلها، فيصير كلّ شيء مرضيّا بين هذا الجمهور البرجوازي الذي هو في الآن نفسه بَرِمٌ ويعيش من الكذب.

[٢٧] بناء عليه، فإنّ صورة هاركور هي عند الممثّل الشابّ طقسٌ ينبغي أن يلّقّنه، وهي شهادة في المرافقة [المهنيّة] العليا، وهي بطاقة هويّته المهنيّة الحقيقيّة. هل تُراه يُنصّب فعلا على العرش طالما أنّ يده لم تلمس مصباحَ هاركور المقدّس؟ هذا المستطيل حيث ينكشف للوهلة الأولى رأسه المثاليّ، ومظهره الذكيّ، والحسّاس أو الشرّير، بحسب الشّغل الذي سيوفّره مدى الحياة، إنّما هو العمل الجليل الذي بواسطته يقبل المجتمع بأسره بأن يجرّده من قوانينه الفيزيائيّة الخصوصيّة ويؤمّن له مدخولا أزليّا لقاء وجه يحصل في شكل هبة وفي يوم ذلك التعميد، على كلّ القوى التي يرفضها طبيعيّا على الأقلّ في وقت واحد الجسمُ الشائع: فخامة لا تتغيّر، وإغراء

منقّى من كلّ خبث، وقُدرة ذهنيّة لا تكون بالضّرورة مصاحبة لفنّ الممثّل أو لجماله.

ذاك هو السرّ في أنّ صور تيراز لو بار Thérèse Le Part أو أنياس فاردا Agnes Varda مثلا كانت صورا طلائعيّة: فهي تترك دائما للممثّل وجهَه الذي يتجسّد به وتحبسه دون تردّد بتواضع مثاليّ في دوره الاجتماعيّ الذي هو «التّمثيل» وليس الكذب. أمّا فيما يتعلّق بالأسطورة المستلبة استلاب وجوه الممثلين، فإنّ هذا الاتجاه في التّصوير ثوريّ جدّا: ألّا تُعلّق في السّلالم [صور] هاركور القديمة المزيّنة التي جعلت ملائكيّة أو فحوليّة (حسب الجنس)، فتلك جرأة لا يبذل ثمن ما تستحقّه من ترف إلّا عدد قليل من المسارح.

الرومان في السنيما

لكلّ شخصيّة من الشخصيّات في فيلم يوليوس قيصر *Jules César* للمخرج مانكيافيتش Mankiewich طُرَّةٌ من الشّعر على الجبين. منهم من جعّدها ومنهم من جعلها خيطيّة الشّكل، وفريق جعلها متموّجة وجعلها فريق آخر زيتيّة؛ ولكنّ جميعهم مشطها بإتقان؛ [٢٨] ولم يُقبل في هذا الفيلم الصُّلْعُ، على الرّغم من أنّ التّاريخ الرّومانيّ زوّدنا بأمثلة كثيرة منهم. ومَنْ كان لهم قليل من الشّعر لم يخْلصوا من ديْنهم بثمن بخس، فالحلّاق وهو الحرفيّ الرئيس في الفيلم، كان يعرف دائما كيف يسلب منهم خصلة [شعر] أخيرة، كانت بدورها تلحق بطرف جبهة من هذه الجباه الرومانيّة التي يشير ضيقها في كلِّ وقت، إلى خليطٍ بعيْنه من الحقّ والفضيلة والغزو.

ما الذي يرتبط إذن بهذه الطّرّات الحرون؟ إنّها بكلّ تبسيطٍ لافتةُ الهُوِيّة الرّومانية. نحن نرى هنا معالجة مكشوفة لدائرة الاختصاص

الأسَاسيّة لمشهد الفرجة الذي هو العلامة. خصلة الجبهة تُغرقُ بَدَاهَة، فلا أحد يمكن أن يشكّ أنّها كانت في روما قديما. وهذا اليقين مستمرّ: فالممثّلون يتحدّثون ويفعلون ويعذّب الواحد منهم الآخر ويتناظرون في مسائل «كونيّة» دون أن يخسروا شيئا من هذه الاسْتلاحة التاريخيّة، وكلّ ذلك بفضل هذه الراية الصغيرة الممتدّة على الجبهة: بل إنّ شموليّة الخصلات يمكن أن تملأ بالهواء بكلّ أمان وتعْبر المحيط والقرون وتلتحق بالجاروفة الأمريكية لممثّلي هوليود الثانويين، فكلّ هذا لا يهمّ، إذ الجميع مطمئنّ يقرّ قراره في اليقين الهادئ لعالم بلا نفاق وحيث الرومان هم رومان بأكثر العلامات وضوحا، بالشّعر على الجبهة.

يحكم الفرنسيّ الذي ما تزال الوجوه الأمريكيّة تُعتبر في عينيه شيئا غريبا، على هذا المزيج من هذه التشكّليّات التي [تجمع بين] قطّاع الطرق منَ العُمَد والطّرة الرّومانيّة الصّغيرة، بأنّه هزليّ: إنّه بدلا من ذلك مقلَبٌ هزليّ ممتاز من مقالب مسرح المنوّعات. هذا لأنّ [هذه] العلامة عندنا [نحن الفرنسيّين] تعمل إلى أقصى حدّ وتضمحلّ تاركة الغاية من استعمالها تظهر بوضوح. غير أنّ هذه الطرّة نفسها وحين تكون على الجبين الوحيد اللّاتيني بطبيعته وهو جبين مارلون بروندو Marlon Brondo، فإنّها تثير إعجابنا ولا تجعلنا ننخرط في الضّحك ولا يُستبعد أن يكون جزءٌ من نجاح هذا الممثّل أروبيّا راجعا إلى اندماج الشَّعَرِيّة الرّومانيّة في التّشكّليّة العامّة للشّخصيّة. وفي المقابل، فإنّ يوليوس قيصر كان عجيبا، بسِحنة المحامي الأنجلوسكسوني، سحنة قد رُوّضت بآلاف الأدوار الثانويّة البوليسيّة أو الهزليّة، بيد أنّ جمجمته السّاذجة قد جرفها الحلّاق بجهد جهيد بواسطة خصلة شعر.

إليكَ علامة فرعيّة في درجة الدّلالات الشَّعَرية، هي علامة المفاجآت الليليّة: كان شعر بورتيا *Portia* [٢٩] وكالبورنيا Calpurnia، وقد استفاقتا في عزّ الليل، شعرا غير أنيق بشكل فاضح. أمّا الأولى وهي الأصغر سنّا، فقد كان اضطراب الشّعر لديها ظاهرا للعيان، أيْ أنّ درجة غياب التسوية لديها كانت تقريبا في أقصاها؛ وأمّا الثانية وهي في سنّ النّضج، فإنّه كان يظهر عليها ضعف، لكن فيه إتقان أكثر: إذ كانت الضفيرة تلتفّ حول الجيد وتعود أمام الكتف الأيمن بشكل يفرض معه استحضار علامة الاضطراب التقليدية التي هي عدم التّناسق. ولكنّ هذه العلامات هي في نفس الوقت مفرط فيها وتافهة: فهي تدّعي 'طبيعيّا' ليست له حتى الشّجاعة لكي يشرّف إلى النّهاية: فهي علامات ليست 'صريحة'.

توجد علامة أخرى في فيلم يوليوس قيصر هذا: هي أنّ كلّ الوجوه تعرق بلا انقطاع. العامّة والجنود والمتآمرون، وكلّهم يغسل سماته الصارمة والمتوتّرة في تسرّب غزير (للفازلين). واللّقطات القريبة هي كثيرة التّواتر إلى درجة يكون فيها العرق ههنا بلا شكّ ميزة مقصودة. العَرَق علامة مثله في ذلك مثل الطّرّة الرّومانيّة أو الضّفيرة الليلية. علامة على ماذا؟ على المبادئ الأخلاقيّة. الجميع يتعرّق لأنّ الجميع يناقش شيئا في نفسه؛ من المفترض أن نكون هنا في موضع فضيلة معذّبة بشكل فظيع، أيْ في موضع المأساة نفسها، والعرق هو الذي له وظيفة نقل هذا: فالشعب المصدوم من وفاة قيصر، ثمّ من حجج مارك أنتوان Marc-Antoine يتعرّق، جامعا جمعا اقتصاديّا في هذه العلامة الوحيدة بين حدّة مشاعره والسّمة المخيّبة للآمال لوضعه. والرّجال الأفاضل، بروتوس Brutus، وكاسيوس Cassius وكاسكا Casca، لا يتوقّفون هم أيضا عن

التعرّق، فيكونون شاهدين بذلك على الحجم المهول للعمل البدنيّ المنتج لديهم بفضيلة ستتمخّض عن جريمة. التعرّق هو التفكير (ما يرتكز بشكل واضح على مسلّمة، مناسبة لأمّة من رجال الأعمال، تقول: إنّ التفكير هو عمليّة عنيفة وكارثيّة يكون فيها العرق أصغرَ علامة). في الفيلم كلّه، هناك رجل واحد لا يعرق ويظلّ أمرد باردا، مضادًا لتسرّب الماء: هو قيصر. قيصر هو بالطبع موضوع الجريمة، يظلّ جافًا لأنّه لا يعرف ولا يفكّر، وعليه أن يحافظ على بَذْرَة حجّة الإثبات صافيةً، منعزلةً، مهذّبةً.

[٣٠] هنا أيضا تكون العلامة ملتبسة: هي تظلّ على السّطح، ولكنّها لا تصرف نظرها رغم ذلك عن أن تعبُر إلى العمق؛ هي تريد أن تجعل النّاس يفهمون (وهو أمر جدير بالثّناء) ولكنّها تعتبر نفسها في الوقت نفسه، عفويّة (وفي ذلك غشّ). إنّها تعلن عن أنّها تكون في آن مقصودة ويتعذّر التحكّم بها، مصطنعة وطبيعيّة، منتجة ومعثور عليها. وهذا يمكن أن يقودنا إلى ضرب من أخلاقيات العلامة. يجب على العلامة ألّا تُكرّس إلّا في شكلين على طرفي نقيض: فإمّا أن تكون فكريّة بشكل صريح ومختصرة بالبعد الذي يفصلها [عمّا تدلّ عليه] إلى ضرب من الجبْر مثلما هو عليه الحال في المسرح الصينيّ حيث تدلّ الرّاية بشكل مجمل على فيلق جُند؛ وإمّا أن تكون متجذّرة بعمق ومبتكرة في كلّ مرّة ابتكارا قليلا كاشفة وجها داخليّا و خفيّا، وأن تكون إشارة إلى لحظة وليست إشارة إلى متصوّر (سيتعلق الأمر عندئذ بفنّ ستانيسلافسكي Stanislaski مثلا). لكنّ العلامة الوسيطة (طرّة الانتساب إلى الروم أو تعرّق الفكر) تشي بعرض متدهور، وتحذر من الحقيقة السّاذجة حذرها من الحيلة التامّة؛ لأنّه إذا كان من الجيّد أن يُقام عرض ليجعل العالم أكثر وضوحا، فإنّ هناك غشّا

آثما في الخلط بين العلامة والمدلول، وهو غشّ يختصّ به العرض البرجوازيّ: فما بين علامة الذّهن وعلامة البطن يستعمل هذا الفنّ بشكل ماكر علامة هجينة هي في الآن نفسه مختزلة ومدّعية ويُعمّدها باسم فضفاض هو الـ «طبيعيّ».

الكاتب في عطلة

كان جيد Gide يقرأ بوسّييه Bossuet بينما كان ينزل في الكونغو[1]. هذه الوضعيّة تلخّص بما فيه الكفاية، المثاليَّ عند كتّابنا وهم «في عطلة» مثلما تعرض صورَهم جريدةُ الفيغارو *Le Figaro*: المثاليّ أن يجمع مع الترفيه البسيط، هيبةَ المَيْل الذي لاشيءَ يقدر على إيقافه ولا [٣١] على الاستهانة به. هذا إذن تقرير صحفيّ جيّد وناجع اجتماعيّا يقدّم لنا دون غشّ، معلومات عن الفكرة التي تحملها برجوازيّتنا عن كُتّابها.

أوّلا ما يفاجئها فيما يبدو ويفرحها تلك البورجوازيّةَ، هو ما لها من بعد نظر في الاعتراف بأنّ الكُتّاب هم أيضا بشر يمكن أن ينالوا في العادة عطلا. «العُطَل» هي حدثٌ اجتماعيّ حديث العهد سيكون من المثير للاهتمام بالمناسبة أن نتّبع تطوّره الأسطوريّ. كانت العطل في البداية حدثا مدرسيّا، ثم أصبحت منذ ظهور العطل المدفوعة الأجر، حدثا بروليتاريّا، أو على الأقلّ حدثا يخصّ العمّال. والتأكيد على أنّ هذا الحدث يمكن أن يخصّ مذّاكَ الكتّاب، وعلى أنّ المتخصّصين في الرّوح البشريّة هم أيضا راضخون لوضعيّة العمل المعاصر العامّة، فتلك طريقةٌ في أن نقنع قرّاءنا البرجوازيّين بأنّهم

(١) لجيد مذكرات عنوانها: السفر إلى الكونغو Le Voyage au Congo. [المترجم]

منسجمون فعلا مع زمنهم: أن يفتخروا بالاعتراف بضرورة بعض الابتذالات، وأن يستلينوا لبعض الوقائع «المعاصرة» بالدّروس التي [تعلموها من] من سيغفريد Siegfried وفورستيِه Fourastié.

غنيّ عن القول، أنّ تحويل الكاتب إلى هذا البروليتاريّ الذي ذكرنا، لا يُمنح إلّا بعد تقتير، وهو لا يمنح إلّا لكي يُدمّر تماما بعد ذلك. لا يكاد يحرم الأديب من هذه الميزة الاجتماعية (العطل هي واحدة من هذه الميزات المبهجة) حتّى يعود على الفور إلى الإمبراطورية التي يتقاسمها مع من يمتهنُون ذلك الميل [الفنّيّ]. و«الطّبيعيّ» الذي يُخلّد فيه روائيّونا، ليس قائما بالفعل إلّا لترجمةِ تناقضٍ جليل: هو تناقض بين وضعيّة تافهة أنتجها للأسف عصر مغرقٌ في الماديّات، وبين مكانة مهيبة يقرّها المجتمع البرجوازيّ بشكل لِبيراليّ، لمفكّريه (شرط أنْ يظلّوا غير مُؤذين له).

ما يُثبت فرادةَ الكاتب فرادةً رائعةً هو أنّه في إثناء هذه العُطل الذائعِ صيتُها والتي يَتقاسمها بروح أخويّة مع عمال المصانع ومساعدي المتاجر، لا يتوقّف من جهته، عن العمل أو على الأقلّ لا يتوقّف عن الإنتاج. العاملُ المزيّف، يعني أيضا صاحبَ عطلة مزيّفا. فأحدهم يكتب مذكّراته، والآخر يصلح الاختبارات، والثّالث يعِدّ كتابه المقبل. ومن لا يفعل منهم شيئا، يعترف بذلك وكأنّه سُلوك مُفارقٌ حقّا، كأنّه إنجاز طلائعيّ لا يقدر أن يسمح [٣٢] لنفسه بأن يُظهره إلّا من كان محبوًّا بفكر متين. يدركُ المرءُ بفضل هذا النّوع من التباهي أنّه من الـ«طبيعيّ» جدّا أن يَكتب الكاتب دائما وفي جميع الأحوال. أوّلا، هذا الأمر يجعل الإنتاج الأدبيّ يشبه ضربا من الإفراز غير الإرادي، وبالتالي يجعله مقدّسا، بما أنّه يفلت من قبضة الحتميّات الإنسانيّة: وحتى نتكلّم بشكل أكثر نُبلا، نقول إنّ الكاتب

هو فريسة إله باطنيّ يتكلّم في كلّ الأوقات ودون خوف من الطّاغية، عن عُطَلٍ وسِيطه الرّوحي. الكتّابُ في عطلة، غير أنّ شياطينهم تسهر وتلد بلا انقطاع.

الميزة الثانية لهذا الهذيان هو أنّه بفضل طابعه الإلزاميّ، يُعتبَر بشكل طبيعي جدّ، على أنّه طبيعةُ الكاتب نفسها. فالكاتب يقرّ ولا ريب، أنّه قد مُنِحَ وجودا بشريّا، ومنزلا ريفيّا عتيقا، وعائلة وسروالا قصيرا وبنتا صغيرة إلخ. ؛ لكنّ الكاتب من جهته وعلى النقيض من بقيّة العمّال الذين يغيّرون جوهرهم ولا يكونون وهم على الشاطئ إلّا مُصطافين، يحافظ في كلّ مكان على طبيعة الكاتب التي له: يعرض وهو يُمنح عطلةً، علامة إنسانيّته، لكنّ الإله يظلّ فيه موجودا؛ إنّ المرء ليكون كاتبا تماما كما أنّ لويس الرّابع عشر يظلّ ملكا حتّى وإن جلس على الكرسيّ المثقّب [للتغوّط]. وهكذا فإنّ وظيفة الأديب في الأعمال الإنسانيّة هي تقريبا كوظيفة مادّة الخلود في خبز الآلهة الإغريق: مادّة خارقة أبديّة تتنازل لتتّخذ شكلا اجتماعيّا يُسْتوعب اختلافها المُدهش بشكل أفضل. كلّ ذلك يدخلنا إلى الفكرة نفسها عن الكاتب الذي هو بملامح الإنسان الأرقى، ضرب من الكائن الفارقيّ يضعه المجتمع في واجهة عرض لكي يلعب بشكل أجود دور التفرّد الزائف الذي يسنده إليه.

إنّ صورة «الكاتب في عطلة» المرسومة على عَجَل، ليست إلّا واحدة من هذه الخداعات المشوّهة المفتولة التي ينتجها المجتمع السّعيد لكي يستعْبد ويسخِّرَ كتّابَه بشكل أفضل: فلا شيء يعرض فرادةَ «مهنة» أكثر من مناقضتها بما هي كذلك، ولكن بدلا من أن ينفيها ابتذالُ تجسُّدها: إنّها حيلة قديمة من حيل سير القدّيسين. ثمّ إنّنا بتنا نرى أنّ هذه الأسطورة عن «العطل الأدبيّة» قد أخذت تتوسّع

إلى ما يتعدّى الصّيف: تجتهد تقنيّات الصّحافة المعاصرة أكثر فأكثر في أنْ تقدّم عن الكاتب عرضا تافها. ولكن سيخطئ المرء كثيرا لو [٣٣] اعتبر ذلك على أنّه جهد للكشف عن الوهم. إنّه على العكس من ذلك تماما. بلا شكّ قد يبدو لي مؤثّرا وحتّى مُطْريا أنا الكاتب البسيط، أن أشارك بالبوح بالسرّ في الحياة اليوميّة لجنس اختير على قاعدة النّبوغ. فلا ريب أنّي سأشعر بكلّ الْتذاذ، بأنّها أخويّةٌ تلك الإنسانيّة التي أعْلَم فيها بواسطة الصّحف، أنّ كاتبا عظيما معيّنا يرتدي بدلة نوم زرقاء، وأنّ لبعض الروائيّين الشبّان ذوقا رفيعا في «الفتيات الجميلات، وفي [جُبْن] ريبلوشون وعسل الخزامى». وهذا لا يمنع أنّ رصيد العمليّة هو أنّ الكاتب يصبح أكثر نجوميّة بقليل، وصار يغادر أكثر من ذي قبل بقليل هذه الأرض ليذهب إلى بيت سماويّ حيث لا تمنعه بأيّ حال من الأحوال، لا بدلة نومه ولا جبنه، من استئنافِ استخدام كلامه النّبيل الخلّاق.

أن يُمنَح الكاتب في العَلَن جَسدا شهوانيّا مبِينا، وأنْ يُكشَف أنّه يحبّ شُربَ النّبيذ الأبيض قليل السّكّر ويتناول شرائح اللّحم غير الناضجة، فهذا ما يجعل نتاجاتِ فنّه بالنسبة إليّ، أكثر إعجازا، ويحبوها بطبيعةٍ أكثر ألوهيّة. إذ أنّه بدلا من أن تجعل تفاصيلُ حياة الكاتب اليوميّة طبيعةَ إلهامه أقربَ منّي وأكثر وضوحا عنْدي بمثل هذا البوح للأسرار، فإنّ ما تصنعها هي هالة من فرادة وضعيّته الأسطوريّة، تلك الفرادة التي يتّهمها الكاتب نفسه؛ لأنّه ليس في استطاعتي إلّا أن أنسب إلى إنسانيّة خارقة وجود كائناتٍ واسعة العدد نوعا ما لترتدي بدلات النّوم الزّرقاء في اللحظة ذاتها التي تظهر فيها على أنّها ضمير عالمي، أو من أجل أن تجاهر بحبّها لجبن ريبلوشون بنفس الصوت الذي تعلن به عن مستقبل فنومينولوجيا الأنا. التحالف

المذهل إلى هذا الحدّ من النّبل وإلى هذا الحدّ من الحقارة يعني أنّ المرء ما زال يؤمن بالتّناقض: وبما أنّه تحالف خارق في جملته، فكلّ حدّ من حدّيْه يكون خارقا أيضا: والآكدُ أنّ التناقض سيفقد كلَّ قيمته في عالم سيكون عمل الكاتب فيه منزوع القداسة إلى درجة أن يظهر على نفس القدْر من الطبيعيّة مع الملْبس والمأكل عنده.

رحلة الدّم الأزرق البحريّةُ

[٣٤] كان الفرنسيّون منذ تتويج [الملكة البريطانيّة]، يَصْبون إلى سماع أخبار عن الأنشطة الملكية التي هم مولعون بها الولع الشديد؛ فقد راقهم إلى حدّ كبير إبحار نحو مائة من الأمراء على يخت يوناني هو الأغاممنون *Agamemnon*. كان تتويج إليزابيث موضوعا مؤثّرا وعاطفيّا وكانت نزهة الدم الأزرق "Sang bleu" حلقة مثيرة: فالأمراء لعبوا دور البشر، كما هو الحال في الكوميديا التي كتبها دو فلار ودو كايافاي Flers & Caillavet؛ فنتجت عن ذلك مواقف كثيرة مثيرة للإضحاك، بما في تلك المواقف من متناقضات على سمت تمثيل ماري أنطوانيت دورَ حلّابة البقر. تكون الأعراض المرضيّة النّاجمة عن مثل هذه التّسلية ثقيلة: إن كان المرء يتسلّى بتناقض مَّا بين شيئين، فلأنّه يفترض أن يكون حدّاهُ شديديْ التّباعد. وبعبارة أخرى، إنّ للملوك طبيعةً تفوق البشر، وعندما يقتبسون مؤقتا بعض أشكال الحياة الديمقراطية، فإنّ الأمر لن يتعلّق إلّا بتجسيد ضدّ طبيعة الأشياء، تجسيدًا لا يكون ممكنا إلّا بالتنازل بعجرفة. الإعلان في الصحافة أنّ الملوك قادرون على الابتذال هو اعتراف بأنّ هذا الوضع ليس طبيعيّا بالنسبة إليهم تماما كما أنّ الملائكيّة ليست عند البشر العاديّين طبيعيّة، هو اعتراف بأنّ المَلك لا يزال مَلكا بالشّرع الإلهيّ.

وهكذا اتخذت إشارات الحياة اليوميّة المحايدة، على الأغاممنون سمة الجرأة المبالغ فيها، مثل تلك الفنطازيات الخلّاقة التي تنتهك فيها الطبيعة سلطانَها: الملوك يحلقون ذقونهم بأنفسهم! نقلت صحافتنا الوطنيّة هذه الخصلة على أنّها حدث ذو فرادة لا تصدق، كما لو كان الملوك يقدمون بهذا العمل على المخاطرة بسلطانهم بأسره، مجاهرين فضلا عن ذلك، تلقائيّا، بسريرتهم وهي على سجيّتها الأبديّة. كان الملك بول يرتدي صِدَارا ذا كمّين قصيرين، وترتدي الملكة فريدريكا فستانا موشّى بصور مطبوعة، أي أنّه لم يعد فستانا فريدا من نوعه، ولكنّ تصويره يمكن أيضا أن يلفّ غطاء أجسام البشر البسطاء القابلين للفناء: [٣٥] كان الملوك سابقا يتنكّرون في لباس الرعاة، واليوم صاروا يرتدون لمدّة أسبوعين ملابس من سلسلة المتاجر الرخيصة، وتلك هي علامة التنكر عندهم. توجد وضعيّة أخرى للديمقراطية: هي النهوض في السّاعة السادسة صباحا. كلّ هذا يرشدنا وبقلب المعنى، إلى ضرب معيّن من المثالية في الحياة اليوميّة: ارتداء أكمام القمصان ذات الأزرار [الرفيعة]، حلق الخادم للحية سيّده، النهوض في وقت متأخّر. والملوك بتخليّهم عن هذه الامتيازات إنّما يردّونها إلى سماء الحلم: تضحيتهم -المؤقتة جدّا- تثبّت علاماتِ السّعادة اليوميّة في خلودها.

والأغرب من ذلك هو أنّ هذا الطّابع الأسطوريّ لملوكنا هو في الوقت الحاضر مُعَلْمَنٌ، ولكن لا يُعوّذ البتّة بأيٍّ من النزعات العلمويّة، فالملوك يُعرَّفون بنقاء عرقهم (الدم الأزرق) مثل الجراء، والباخرة التي هي الفضاء الممتاز لكلّ تسْييج، هي ضرب من السفينة الحديثة التي تُحفَظ فيها التنويعاتُ الأساسيّة للسلالة الملكيّة، إلى حدّ

احتساب فرض مزاوجات معيَّنة علنا: حين تحبس الخيول الأصيلة في اصطبلّات لقاحها العائمة فإنّها تكون في مأمن من كلّ الزيجات غير الشّرعيّة، وكلّ شيء يجهّز لها (قد يكون ذلك سنويا، ربمّا من يدري؟) لتكون قادرة على التّناسل فيما بينها. ثمّ بما أنّهم على الأرض عددٌ قليل كقلّة عدد «كلاب الباغ» «pug dog»، فإنّ السّفينة تضبطهم وتجمعهم وتكوّن «احتياطيّا» يحفظ فيه وقتيّا وفيها يُجازف برمية حظ لتُخليد نادرةٍ عرقيّة هي محميّة جدّا حماية حديقة في قبائل السايوكس Sioux[١].

يمتزج الغرضان اللّذان لا يتكرّران إلّا كلّ قرن، موضوع المَلك-الإله والملك-الموضوع. لكنّ هذه السّماء الأسطوريّة ليست على كلّ حال نظيفة اليد من أذيّة تسلّطها على الأرض. فالخداعات الأكثر أثيريّة، والتّفاصيل المسلّية عن رحلة «الدم الأزرق» وكلّ هذا الكلام الخلّاب النّادِريّ الذي به أسْكرت الصّحافة الوطنيّة قرّاءها، لا يُمنَحُ بلا عقاب: فالأمراء الأقوياء بألوهيّتهم المعوّمة، يمارسون السّياسة بشكل ديمقراطيّ. لقد غادر كونت باريس الأغاممنون للقدوم إلى باريس حتّى «يراقب» مصيرَ المجمع الأروبي للدفاع C.E.D، وأرْسِل أمير إسبانيا الشابّ خوان[٢] لإنقاذ الفاشيّة الإسبانيّة.

(١) سايوكس بالإنجليزية: **Sioux**، وهم الهنود الحمر الأصليون في الولايات المتحدة الأمريكية ينتمون لعرق سايوكس، وتعتبر أوّل امّة أصلية مكثت في الولايات الأمريكية، كما يتكون عدد من القبائل والأعراق. [المترجم]

(٢) لم يتسلم خوان كارلوس Juan Carlos 1er الملك في إسبانيا عند كتابة هذا المقال لأنّ فترة ملوكيته امتدّت بين ٢٢/ ١١/ ١٩٧٥ و ١٨/ ٦/ ٢٠١٣. [المترجم]

النّقد الأصمّ الأعمى

[٣٦] غالبا ما يستخدم النّقاد (في الأدب أو الدّراما) حجّتين غريبتين كثيرا. تتمثل الأولى في إصدار أمر بشكل فجئيّ يقضي بأنّ موضوع النّقد شيء يفوق الوصف وبالتّالي سيكون النّقد بلا فائدة. وتتمثّل الحجّة الأخرى التي تُعاود الظّهور بشكل دوريّ، في الاعتراف بأنّ المرء قد يكون بليدَ الذّهن كثيرا أو جاهلا جهلا كبيرا فلا يَفهم من ثمَّ أثرا معدودا في الآثار الفلسفيّة: بهذه الكيفيّة، تسبّب مقطعٌ لهنري لوفافر Henri Lefevre حول كيركيغارد Kierkegaard قد تسبّب لأفضل نقّادنا (وأنا لا أتحدّث عن أولئك الذين يفتخرون علنا بالبلاهة) في هلع مزعوم من الغباوة (بالطّبع كان الهدف منه التّقليل من قيمة لوفافر عن طريق الزجّ به في تفاهة الدماغيّات المحض).

لماذا يعلن النّقد إذن دوريّا عن عجزه أو عن عدم فهمه؟ من المؤكّد أنّ ذلك ليس تواضعا منه: لا شيء مريح للبال أكثر من أن يعترف ناقد بأنّه لا يفقه شيئا عن الوجوديّة؛ ولا شيء أكثر سخريّة، وبالتّالي لا شيء أكثر طمأنينة من أن يعترف آخر بأنّه كلّه خجل من أنّ الحظّ لم يسعفه بأن يتعلّم فلسفة الخارق للطّبيعة؛ ولا أحد أكثر [انضباطا] عسكريّا من ثالث يدافع عن الشّعريّة التي تعزّ عن الوصف.

يدلّ كل ذلك في واقع الأمر، على اعتقاد في النفس أنّها على درجة كافية من دقّة الذّكاء لتجعل الاعتراف بعدم الفهم تشكيكا في وضوح الكاتب وليس في وضوح ذهن من يعتقد ذلك: هم يومئون إلى الحماقة حتّى يجعلوا الجمهور يصرخ أكثر وهكذا يحملونه بفائدة تُرجى، من التواطؤ على عدم القدرة إلى التواطؤ على الذّكاء. هذه عمليّة تعرفها جيّدا صالونات فاردوران Verdurin: «لا أفقه -أنا من

مهنته أن يكون ذكيّا- شيئا من هذا؛ و بما أنّكم أنتم لا تفهمون فيه شيئا، فإذنْ أنتم أيضا أذكياء مثلي.»

[٣٧] وَجْهُ هذه المهن الموسميّة الحقيقيُّ، مهن الجهل، هو تلك الأسطورة الظلاميّة القديمة التي تقول إنّ الأفكار ضارّة إذا كان لا يسيطر عليها «الحسُّ السليم» و«الشعور»: فالمعرفة هي الشرّ، ولقد ترعرع كلاهما على الشّجرة نفسها: الثقافة مسموح بها شرط أن تجاهر دوريّا بتفاهة غاياتها ومحدوديّة سلطتها (انظر أيضا في هذا الموضوع أفكار السّيد غراهام غرين Graham Greene عن علماء النّفس والأطبّاء النفسيّين)؛ ينبغي للثقافة المثالية ألّا تكون سوى دَفق بلاغيّ هادئ، هي فنّ [استخدام] الكلمات للشّهادة على تبليل عابر للنفس. لكنّ هذا الزّوج الرومانسي القديم المؤلّف من القلب والرّأس، ليْس له من واقع إلّا في منظومة صور من أصل غنوصيّ غير واضح، وفي تلك الفلسفات الأفيونيّة التي كانت دائما تُشكّل في النّهاية، الدّعامة الأساسيّة للأنظمة القويّة حيث يُتخلّص من المثقّفين بأن يرسلوا حيث يعملون قليلا على العواطف وما لا ينْقال. إنّ أيّ تحفّظ على الثقافة هو في الواقع موقف إرهابيّ. أنْ يمتهن المرء النقد ويصرّح بأنّه لا يفقه شيئا عن الوجوديّة أو الماركسية (لأنّ تينك الفلسفتين كانتا بالذات وبصدفة مؤسفة، الفلسفتين اللّتيْن يعترف المرءُ بأنّه لا يفهمها)، فذلك يعني أنّه يرفع عماه أو خرسه إلى درجة القاعدة العالميّة للفهم، وأن يستبعد من العالم، الماركسيّة والوجودية: «أنا لافهم، لذلك فأنتم أغبياء.»

ولكن، إذا كان المرء يخشى كثيرا الأسس الفلسفية في أثر أو يزدريها، وإذا كان المرء يطالب بصوت عالٍ، بالحقّ في ألّا يفقه شيئا عنها وألّا يقول شيئا عن هذا الموضوع، فلماذا جعل نفسه ناقدا؟ أنْ

تفهم، وأن تُنير، فهذه هي مهنتك رغم ذلك. يمكنك بالطّبع أنْ تحكم على الفلسفة بالاعتماد على الحسّ السّليم؛ ولكنّ المشكلة أنّه إذا كان «الحسّ السليم» و«الشعور»لا يفهمان شيئا في الفلسفة، فإنّ الفلسفة من جهتها تفهمهما تمامَ الفهم. أنت لا تشرح الفلاسفة، ولكنّهم هم يشرحون لك. أنت لا تريد أن تفهم قطعة ليفافر Lefebvre الماركسيّ، ولكن يمكنك أن تكون على يقين من أنّ ليفافر الماركسيّ يفهم عدم فهمك تماما، ويفهم قبل كلّ شيء (لأنّي أعتقد أنّك تكون مراوغا أكثر من كونك عديم الثقافة)، الاعتراف «غير المؤذي» بلذاذة ذاك الذي تقرّ به.

مساحيق الغسيل والمطهّرات

سمح المؤتمر العالميّ الأوّل لوسائل التنظيف (باريس سبتمبر / أيلول ١٩٥٤) للعالم بأنّ يطلق العنان لنشوة أومو Omo: فالمنتجات المطهّرة ليست فقط خاليَة من أيّ انعكاس ضارّ على الجسد، بل يمكن لها حتّى أن تحمي عمّال المناجم من السّحار السّليسيّ. وهكذا فإنّ هذه المنتجات هي منذ سنوات قليلة، موضوع لإشهار ضخم جدّا حتى إنّها صارت اليوم جزءا من تلك المنطقة من حياة الفرنسيّين اليوميّة التي ينبغي فيها للتحليليّات النفسيّة أن تولي بعض عنايتها بها إن كانت ترغب في أن تكون مواكبة لما يجري. وللمرء بعد ذلك أن يقابل التّحليل النفسيّ لسوائل التطهير (جافال *Javel*) مع التّحليل النفسيّ لمسحوقات الغسيل (مثل لوكس Lux و بارسيل *Persil*) أو المساحيق المطهّرة (راي *Rai*، بايك *Paic*، كريو *Crio*، أومو *Omo*). إنّ العلاقات بين العلاج والألم وبين المنتَج والوسَخ هي علاقات متباينة جدّا في هذه الحالة أو تلك.

ومثاله أنّه دائما ما كان يشعر النّاس بمياه جافال (المعالجة بالكلور) وكأنّها ضرب من النّار السّائلة ينبغي أن يقدّر فعلها بعناية وإلّا تضرّر الشيء في ذاته، أو 'احترق'. تستند الحكاية الأسطوريّة الضمنيّة لهذا النوع من المنتجات إلى فكرة تغيير ضارّ وكاشط للمادّة: ما يضمن صحّة ذلك هو أنّ هذه المادّة ذات طبيعة كيمياويّة أو مشوّهة للمنتج: المنتج 'يقتل' الوسخ. وعلى العكس من ذلك فإنّ المسحوقات هي موادّ عازلة: دورُها المثاليّ هو تحرير الشّيء من عيبه الظّرفيّ: فهو «يَطرد» الوسخ ولا يقتله؛ والوسخ في منظومة صور أومو، هو عدوّ صغير مهزول وأسْود، لا يفرّ مطلِقا ساقيه للرّيح من كلّ غسيل جميل نقيّ إلّا عند تهديده بإنفاذ حكم أومو عليه. الكلوريّات والأمونيات هي بلا شكّ مندوبات عن نوع من النار المطلقة، هي نار مُنقذةٌ غير أنّها عمياء. وعلى العكس من ذلك، المساحيق انتقائيةٌ من حيث تدفع الأوساخ وتقودها من خلال نسيج الموضوع، ومن ثمّ، وظيفتها تكمن في حفظ النظام العامّ وليس في إعلان الحرب. لهذا التمييز ضماناته الأعراقيّة: [٣٩] فالسّائل الكيمياويّ هو امتداد لحركة الغسّالة وهي تخبط غسيلها، بينما تعوّض المساحيق حركة المرأة ربّة البيت التي تضغط على الغسيل وتزحلقه على طول المَغْسَل المائل.

لكن حتى في فئة المساحيق نفسها، لا بدّ للمرء من أن يقابل أيضا بين الإعلانات المرتكزة على علم النّفس وتلك المستندة إلى التحليل النّفسيّ (وأنا استخدم هذه الكلمة دون ربطها بأيٍّ مدرسة محدّدة). بياض بارسيل على سبيل المثال، يبني هيبته على بداهة النتيجة. ويثارُ الغرور والمظهر الاجتماعيّ بتقديم مقارنة بين موضوعيْن أحدُهما أشدّ بياضا من الآخر. ويشير إشهار أومو أيضا

إلى تأثير المنتج (بطريقة هي على كلّ حال تفضيليّة)، ولكنّه يكشف خاصّة عن طريقة عمله؛ فهو بذلك يجعل المستهلك منخرطا في شكل من أشكال تجريب الجوهر تجريبا حيّا، ويجعله شريكا في تسليم البضاعة للبيع بدلا من أن يكون مجرّد مستفيد من النتيجة؛ المادّة هي هنا محبوّةٌ بأحوالٍ هي في ذات الحين قِيَمٌ.

يستخدم أومو حالين اثنيْن من الأحوال-القيم، حالَيْن جديدين بالتمام في فئة المطهّرات: هما العميق وذو الرّغوة. إنّ القول بأنّ أومو ينظّف في العمق (انظر سكاتش الإعلان في Publicité-Cinéma سينما - إشهار)، يعني أن نفترض أنّ الغسيل عميق وهو ما لم يكن أحد يفكّر فيه قطّ؛ وما من شكّ في أنّ ما يعظّمه هو أنّه يُنشأ على شاكلة شيء يزيّن تلك الميول الغامضة إلى التّطويق والتّرْبيت الكائنين في كلّ جسم بشري. أمّا الرّغوة، فإنّ دلالتها على الباذخ معروفة جدّا. فهي أوّلا تبدو ذات ملمح عديم الجدوى، ثمّ إنّ تكاثرها الوفير والسّهل واللانهائيّ تقريبا، يسمح للمرء أن يفترض أنّ في الجوهر الذي انبثقت منه، بذرةً حيويّة وماهيّةً صحيّةً وقويّةً، وغِنًى ضخما بالعناصر النّشطة في حجم أصليّ صغير. وختاما، ترغّب الرغوةُ المستهلكَ في تصوّر هوائيّ للمادّة، في ضرب من الاتّصال هو في الآن نفسه خفيفٌ وعموديّ يُتعقَّبُ كسعادة سواء أكان ذلك على صعيد الذوق (الكبد الدّهني، الحلوى، والنبيذ)، أم كان في الملابس (النّسيج القطنيّ، القماش الشّفاف)، أم على صعيد الصابونات (نجم في حمّامه). بل إنّ الرغوة يمكن لها أن تكون علامة على روحانيّة ما، ما دام الرّوح مشهورا بأنّه قادر على أن يجني كلّ شيء من لا شيء، ويستخلص مساحة كبيرة من المفاعيل من كميّة صغيرة من العلل (الكريمات لها [٤٠] «تحليل نفسيّ» مختلف تماما،

هو من النّوع المسكّن: إنّها تمحو التّجاعيد وتُذهب الألم وتزيل التّحرّق، وما إلى ذلك). ما يهمّ هو أنّها تعرف كيف تلبس الوظيفة الكاشطة للمطهّرات، قناعَ الصورة العذبة لجوهرٍ هو في الآن ذاته عميق وهوائيٌّ يمكن أن يتحكمّ في نظام النّسيج الجُزيئيّ دون الإضْرار به. هي نشوة لا ينبغي لها على أيّة حال أن تُنسيَنا بأنّ هناك خطّة حيث يكون برسيل و أومو شيئا واحدا ومماثلا: هي خطة الميثاق الأنكليزي الهولندي أونيليفر Unilever.

الفقير والبروليتاريّ

آخر طرفة لشارلو أنّه نقل نصف جائزته السوفياتيّة إلى صناديق الأب بيير. يعود ذلك في العمق إلى إقامة مساواة طبيعيّة بين الفقير والبروليتاريّ. كان شارلو دائما يرى البروليتاريّ بملامح الفقير: ومن هناك كانت لعروضه القوّة البشريّة التي لها، ولكنْ من ثمّ أيضا التباسُها السّياسيّ. هذا واضحٌ بالتمام في ذلك الفيلم الرائع *Les Temps Modernes* (أي العصور الحديثة)، الذي يلامس فيه شارلو بلا انقطاع الموضوع البروليتاريّ ولكنّه لا يضطلع به البتّة سياسيّا. إذ إنّ ما يعرضه علينا الفيلم هو البروليتاريّ الذي لا يزال ثابتا في عَمَاه وانخداعه، والبروليتاريّ المحدَّد بالطّابع الفوريّ لاحتياجاته، وباغْترابه الكلّيّ على يد أسْياده (أصحاب العمل والشّرطة). لا يزال البروليتاريّ بالنسبة إلى شارلو، رجلا جائعا: ما زالت عروضُ الجوع ملحميّةً عنده: ضخامة السّندويشات ضخامة مفرطا فيها وأنهار من الحليب، وفاكهة يُرمى بها على ناحية وهي لم تُقضم إلّا قليلا. ومن السخرية بمكانٍ أنّ آلة الطّعام (التي من ماهيّتها أنها خاصّةٌ بأرْباب العمل) لا توفّر إلّا أطعمة مجزّأة من الجليّ [٤١] أنّها كانت بلا

طعم. شابلن-الإنسان من حيث هو رجل عالق في جوعه، يتنزّل وعيه دائما في منزلة دون الموقف الذي يكون عن وعي سياسي. فالإضراب عنده كارثة لأنّه يهدّد رجلا أعماه الجوع حقّا؛ ولا يلتحق هذا الرجل بمرتبة الطبقة العاملة إلّا عندما يستوي الفقير والبروليتاريّ في أنظار الشرطة (وتحت ضرباتها). تاريخيا ينطبق دور شابلن تقريبا على عامل عصر الإصلاح [الفرنسي]، ذلك العامل غير المختصّ الذي ثار ضدّ الآلة والذي كان الإضراب يقضّ مضجعه، وكانت مشكلة الخبز (بالمعنى الحرفي للكلمة) تفتنه، ولكنّه لم يكن قادرا بعدُ على الوصول إلى المعرفة بالأسباب السّياسيّة وراء ذلك، ولا على المطالبة باستراتيجيّة جماعيّة.

لكن، بما أنّ شارلو يُمثّل نوعا من البروليتاريّ الخامّ تحديداً، البروليتاريَّ الذي لا يَزال خارج دائرة الثّورة، فإنّ قوّة أدائه هائلةٌ. ولم ينجح أيّ عمل اشتراكي حتّى الآن في التّعبير عن الوضع المهين والمذِلّ للعامل بذلك الشّكل من العنف والجُود. ربّما كان بريشت وحده من تراءى له أنّه من الضّروريّ أن يتناول الفنّ الاشتراكيُّ الإنسانَ دائما قُبيْل الثورة، أي الإنسان المنعزل الذي لا يزال أعمى وهو على وشك أن تنفتح عيناه على الضّوء الثوريّ من جرّاء الإفراط «الطبيعي» في بؤسه. أمّا الأعمال الأخرى فتنقُل من دون قوّة استطيقيّةٍ، واقعا سياسيّا ضروريّا، من حيث تصوّرُ العامل وقد انخرط بعدُ مع غيره في معركة واعية، وأدرجَ ضمن قضيّة مّا وحزب مّا.

إلّا أنّ شارلو طبقاً لفكرة بريشت، يُظهر للجمهور عماه على نحوٍ يستطيع فيه ذلك الجمهور أن يرى في الآن نفسه الأعمى وعرْضه؛ أن ترى شخصنا لا يرى، هو أفضل طريقة لكي ترى بكثافة ما لا يراه هو: كذلك هو الأمرُ في دُمَى الغينيول حيث الأطفال هم من يبلغون

الدّمية بما تتظاهر بأنّها لا تراه. يعيش شارلو على سبيل المثال في زنزانته والحرّاس يدلّلونه، وهناك يعيش حياة البرجوازي الصغير الأمريكي المثاليّة: يقرأ وهو يضع السّاق على السّاق، صحيفته تحت بورتراي للنكولن؛ ولكنّ الاغترار الفنّان بوضعيّة الجسم في الفضاء هو ما يجعل هذه الحياة المثاليّة تفقد معناها تماما، إذ أنّه لم يعد من الممكن أن يلوذ بها المرء دون أن يلاحظ الاغتراب الجديد الذي يكمن في طيّاتها. وهكذا تغدو أخفّ [أوضاع] العُلوق باطلة، ويُقطع الفقير مرارا وتكرارا عن إغراءاته. إجمالا، [٤٢] شارلو-الانسان ينتصر على كلّ شيء لذا السّبب: لأنّه يفلت من كلّ شيء، ويرفض أيّ نوع من الرّعاية، ولا يستثمر أبدا في الإنسان إلّا الإنسان نفسه. إذ أنّ فوضويّته القابلة سياسيًا للنقاش، تصوّر في فنٍّ بعيْنه، شكلَ الثورة الذي قد يكون الأكثر نجاعة.

أهل المرّيخ

لغز الأطباق الطائرة كان بادئ ذي بدء أرضيًا: كان يُعتقد أنّ الطّبق آت من المجهول السّوفياتيّ، من هذا العالم الذي تُعوزه النّوايا الواضحة أكثر من أيّ كوكب آخر. هذا الشّكل من الأساطير يحوي حاليًا بذرة تطوّره الكوكبي؛ فإن كان الطّبق ذو الآلة السّوفياتية قد أضحى بكلّ يسر آلة مريخيّة، فلأنّ الأسْطورة الغربية في الواقع تسند إلى العالم الشيوعيّ الغيريّة نفسها التي تكون [بحجم] كوكب: الاتّحاد السّوفياتي هو عالم وسيط بين الأرض والمرّيخ.

لم يغيّر العجيب من معناه إلّا في صيرورته، فلقد انتقل الأمر من أسطورة قتال إلى أسطورة محاكمة. المرّيخ وحتّى يأتي ما يخالف ذلك، لا ينتمي إلى أيّ حزب: يَأتي المرّيخ إلى الأرض ليحاكم

[كوكب] الأرض، ولكن يريد المرّيخ قبل أن يتّهمها، أن يلاحظ ويسمع. لقد صار النزاع السوفياتي الأمريكي الكبير إذن يُدرك مذّاك وكأنّه حالة آثمة، لأنّ الخطر ههنا مفرط إذا ما قورن بالحقّ؛ ومن هنا جاء اللجوء الأسطوريّ إلى رؤية سماويّة قويّة بما يكفي لتخويف الحزبين. سيكون من الممكن لمحلّلي المستقبل أن يشرحوا العناصر الشكليّة التي تقف وراء هذه القوّة ومحاورها ذات العلاقة بالحلم: استدارة الآلة، نعومة معدنها، هذه الحالة التّفضيليّة لذلك العالم الذي هو مادّة بلا خياطة: وفي [٤٣] المقابل، نحن نفهم الآن أكثر أنّ كلّ الذي هو في حوزة حقلنا الإدراكي يساهم في محور الشرّ: تُساهم فيه الزّوايا والمخطّطات غير القانونيّة والصّخب وعدم استرسال السّطوح. لقد طُرح هذا بعدُ بشكل دقيق في روايات التّوقّع التي لا يفعل الذّهان المريخيّ إلا أن يكرّر حرفيّا أوصافها.

والشيء الأهمّ هو أنّ المرّيخ قد مُنح ضمنا حتميّةً تاريخيّة مُسْتَنْسَخة عن تلك التي للأرض. فإذا كانت الأطباق سيّاراتِ جغرافيّي المرّيخ جاءت لكي تفحص تشكّل الأرض، مثلما قال ذلك عالم أمريكي رفيع المقام نسيت اسمه، ومثلما يعتقده كثيرون في مقام أدنى، فإنّ تاريخ المرّيخ قد نضج بالإيقاع نفسه الذي نضج فيه عالمنا وأنتج جغرافيّين في القرن نفسه الذي اكتشفنا فيه الجغرافيا والتصوير الجويّ. المركز المتقدّم هو المركب في ذاته. لم يكن المرّيخ هكذا إلّا أرضا يُحلم بها، مُنحت مثلما هو عليه الأمر في كلّ حلم مثاليّ، أجنحةً فريدة. ولربّما لو وطأت أقدامنا المرّيخ بالصّورة التي بنيناها عليها، فلن نجد عليها إلا كوكب الأرض عينها، وبين هذين المنتجين لنفس التاريخ لن نعرف كيف نتبيّن أيّ الكوكبين هو كوكبنا. فحتّى يصبح المرّيخ قابلا لأن يكون موضوعا لمعرفة جغرافيّة، ينبغي

أن يكون له هو أيضا من يناظر سترابون Strabon وميشالاي Michelet ومن يناظر لديه فيدال دو لابلاش Vidal de La Blache ويكون له خطوة بخطوة القوميات نفسها والحروب نفسها والعلماء أنفسهم والرجال أعينهم الذين لنا.

يقتضي المنطق أن يكون لكوكب مارس أيضا الأديانُ ذاتُها وبالطبع أن يكون له خصّيصا ديننا نحن الفرنسيّين. لأهل المرّيخ كما قالت صحيفة « لو بروغراي دي ليون» *le Progrès de Lyon* بالضرورة يسوع ولهم أيضا بالتالي بابا (وها هو بالمناسبة باب الانشقاق المذهبيّ قد فُتِح): وإلّا فإنّه لن يكون في وسع المارسيّين أن يتحضّروا إلى درجة تجعلهم قادرين على أن يخترعوا الطّبق العابر للكواكب. لأنّ الدّين والتطوّر التّقني في رأي هذه الجريدة، لا يمكن لأحدهما أن يستقيم من دون الآخر بما أنّهما معا من ثمرات الحضارة النفيسة: لقد كتبت الجريدة تقول: من غير المفهوم أنّ تكون كائنات بلغت هذه الدرجة من التحضّر قادرة على أن تصل إلينا بإمكاناتها الّذاتيّة، أي بإمكانات [٤٤] «وثنيّة». ينبغي أن تكون تلك الكائنات متألّهة معترفة بوجود إله ولها دينها الخاص بها.

وهكذا فإنّ كلّ هذا الذّهان مُؤسّس على أسْطورة المماثِل، بمعنى أنّه مؤسّس على أسطورة النُّسخة. لكنّ النّسخة هي هنا كالعادة، تصل باكرا، ولذلك تكون النّسخة هي القاضي. الصّدام بين الشرق والغرب لم يعُد البتّة صراعا محضا بين الخير والشرّ، إنّه ضرب من المزيج المانويّ وقد أُلقي به تحت زاوية نظر ثالثة تفترض وجود طبيعة خارقة في السماء لأنّ الإرهاب يكمنُ السماء: مذّاك السماء هي ومن دون استعارة، حقل يظهر فيه الموت الذرّيّ. ويولد القاضي في المكان نفسه الذي يكون فيه الجلّاد منبع الخطر.

ثمّ إنّنا رأينا للتوّ كيف أنّ هذا القاضي -أو لنقل بالأحرى، القيِّم- إنّما يُعاد استثماره بالرّوحانية المشتركة، فيختلف قليلا في مجمله، عن مجرّد انعكاس أرضيّ. لأنّ من الميزات الثّابتة لكلّ أسطورة من أساطير البرجوازية الصّغيرة هو العجز عن تصوّر الآخر. الغيريّة هي المتصوّر الأكثر سماجة في «الحسّ السليم». كلّ أسطورة تنحو حتما نحو التجسيم على منوال الإنسان، وفي أسوأ الحالات نحو ما يمكن تسميته تجسيمَ الطبقة على منوال الإنسان. ليس المرّيخ أرضا وحسب، إنّه أرض البرجوازية الصّغيرة، وهو الإقليم الصغير للذهنية التي زرعتها (أو عبّرت عنها) الصحافة الوطنيّة المزخرفة. وما يكاد كوكب المرّيخ أن يتشكّل في السّماء، حتّى يكون هكذا قد انحاز في صفّ بعينه بأقوى أشكال التملّك، أعني تملّك الهويّة.

عمليّةُ أسترا

أن يُقحم العرْضُ الرّاضي بعبوديّته في النظام، فهذا أمر قد بات مذّاك، وسيلةً في إنتاج مفارقة، ولكنّها مفارقة حاسمة في تضخيمه. هاكمُ خطاطة البرهنة الجديدة: أن يُحقّر من شأن النّظام الذي [٤٥] يراد إصلاحُه أو تطويره، وأنْ تُعْرَض في الأوّل ضآلته مطوّلا والظّلم الذي يحدثه والخلافات التي يثيرها، وأنْ يُغرق في نقصه الطّبيعي؛ ثمّ وفي اللحظة الأخيرة يُنقذ على الرغم من اللّعنة الثّقيلة التي تلاحقه من عيوبه أو بالأحرى ينقذُ مع تلك اللعنة. أتريدون بعض الأمثلة؟ نحن لن نعجز عن إيجادها لكم.

خذوا على سبيل المثال جيْشا؛ واعرِضوا دُونَ تمويه استبدادَ رؤسَائه وما في انضباطه من صفة قصر النّظر وعدم العدل، واغمسوا في هذا الطّغيان الغبيّ كائنا عاديّا، غير قابل للشّفاء ولكنّه محبوبٌ

ويكون نموذجًا أصليّا للمُتفرّج. ثمّ وفي اللّحظة الأخيرة، اقلبوا القبعة السّحرية، واسحبوا منها صورة لجيْشٍ منتصِر أعلامه تخفق، لجيشٍ رائع، لا يمكن للمرء إلّا أن يكون له إلا وفيّا، مثل زوجة سغاناريل Sganarelle، حتى وإن هُزم (من هنا إلى الأبد، طالما أنّ هناك رجالا *From here to eternity, Tant qu'il ya des hommes*).

خُذُوا جيشا آخر: افترضوا تعصّب مهندسيه العلميَّ، وعماهم؛ واظْهِروا كلَّ ما تُدمّره القسوة التي لا ترحم: الرّجال، والأزواج. ثمّ أخْرِجُوا بعد ذلك العلم، وأنقذوا الجيش بالتقدّم، وعلّقوا عظمة أحد الجيشين على انتصار الآخر (Les Cyclones الأعاصير، لجول روي Jules Roy). وأخيرا، خذوا كنيسة: تحدّثوا بحماس حارق عن ورعها، وضيق أفق متعصبّيها، وأشيروا إلى أنّ كلّ هذا يمكن أن يكون قاتلا، ولا تُخْفوا أيّ بؤس في الإيمان. بعد ذلك، وفي نهاية المطاف، ألمحوا إلى أنّ الرّسالة، وإن كانت قبيحة، فإنّها وسيلة لخلاص ضحاياها أنفسهم، وبرّروا الصّرامة الأخلاقيّة بقداسة أولئك الذين يذوقون منها الهوانَ (غرفة الجلوس، Living room لغراهام غرين Graham Green).

إنّه ضرب من علاج الدّاء بالدّاء: تُشفى الشّكوك في الكنيسة أوفي الجيش بألم الكنيسة أو ألم الجيش نفسه. يُعطى المرء لقاحَ مرض ممكن ليوقّى أو يعالجَ من داء أساسيّ. التمردّ على توحّش قيم النظام هو وفقا لهذه الطريقة في التفكير، مرضٌ مشترك طبيعيّ يمكن أن يُوجد له عذر؛ ويجب ألّا يُصْطَدَمَ به من الأمام، ولكن ينبغي بدلا من ذلك طردُ سحره كمنْ تملّكه جان: ينبغي أن نعرض أمام المريض مرضه، ونحمله على أن يعرف ملامح ثورته الواضحة وبكلّ تأكيد ستختفي الثورة بأسرع ما يكون، بما أنّ النظام وهو [٤٦] يُرى عن

بعد لن يكون إلّا خليطا مانويّا وبالتالي حتميّا، وسيفوز المرء على الجهتين، وهكذا سيكون مستفيدا. الشرّ المُحايث للعبوديّة يُفتدى بالخير المتعالي الذي في الدين وفي الوطن وفي الكنيسة، الخ. وقليل من الشّرّ الذي «يقرّ» به المرء، إنّما يعفيه من الاعتراف بكثير من الشّرّ المخفيّ.

يمكن أن نجد في الإشهار خطاطةَ مؤلّف روائي توضّح بشكل جيّد هذا اللّقاح الجديد. يتعلّق الأمر بإشهار أسترا\ *Astra*. تبدأ الأقصوصة دائما بصرخة استياء موجّهة إلى السَّمْنِ النّباتيّ: «حلوى الزبد مصنوعة من السَّمْنِ النّباتيّ؟ شيء لا يمكن تصورّه!»؛ «سمن نباتي؟ عَمُّكَ سيستشيطُ غَضَبا!» ثم تنفتح العينان، ويصبح الوعيُ أكثر مرونة، ويغدو السّمن النّباتيّ هو الطعام اللذيذ، اللّطيف، السّائغ هضمه، الاقتصاديّ، المفيد في جميع الظروف. ونحن نعرف ما عِبْرة النّهاية: «ها أنْتَ قد تخلّصْتَ من ابْتسارٍ كلَّفَك غاليا!» إنّها الطريقة نفسها التي ينقذك بها النّظام من ابتساراتِك التقدّميّة. هل الجيشُ قيمةٌ مثاليّة؟ هذا ما لا يمكن تصوّره: انظر إلى مضايقاته واستبداده، وعمى البصيرة الوارد دائما لدى قوّاده. هل الكنيسة معصومة من الخطأ؟ للأسف، هذا مشْكوك فيه جدّا: انظروا إلى متزمّتيها وكهنتها الذين لا سلطان لهم وانظروا إلى الامتثال القاتل لها. ثمّ إنّ للحسّ السليم حساباته: فماذا تعني الحثالة الحقيرة للنظام مقارنة بمزاياه؟ إنّها تقدّر بثمن لقاح. ماذا يهمّ بعد كلّ شيء إنْ كان 'المارجرين' ليس إلّا شحما ومردوده أفضل من مردود الزّبدة؟ ماذا يهمّ بعد كلّ شيء إنْ كان النّظام وحشيّا قليلا أو أعمى قليلا وهو يسمح لنا بأنْ نعيش بثمن بخسٍ؟ ها نحن بدورنا قد تخلّصنا من ابتسار كلّفنا غاليا وغاليا جدّا، فلقد كلّفنا كثيرا من الحيرة وكثيرا من التمرّد وكثيرا من القتال وكثيرا من العزلة.

زواجيّات

[٤٧] نحن نتزوّج كثيرا في صحافتنا المصوّرة الجميلة: هناك أعراس كبرى (ابن الماريشال خوان وابنة متفقّد الموارد المالية وابنة دوق دي كاستري Castries وبارون فيترولاس Vitroles)، وأعراس الحبّ (ملكة جمال أروبا لعام ١٩٥٣ وصديقها في الصّبا)، وأعراس (مُقْبِلة) للنّجوم (مارلون Marlon وبراندو Brando وجوزيان مارياني Josiane Mariani وراف فالون Raf Vallone وميشال مورغان Michèle Morgan)، وبالطبع فإنّ هذه الأعراس لا يُحاطُ بها علما في اللحظة ذاتها (لم يعشها الناس في الآونة نفسها) لأنّ فضيلتها الأسطوريّة ليست هي هي.

فالعرس الكبير (الأرستقراطيّ أو البرجوازيّ) يستجيب للوظيفة الموروثة والغربية التي لحفلة الزّفاف: هو في الآن نفسه حفل البوتلاتش الهنديّ الضّخم الذي يجمع بين العائلتين وعرض لذلك البوتلاتش على مرأى من الحشد الذي يحيط بتبديد الثّروات. الحشد ضروريّ، ولذلك فإنّه دائما ما يُعَسكِرُ العُرس الكبير في السّاحة العامّة أمام الكنيسة. وهناك تُحرق الأموال وبها يُعمى الجمع؛ وتُلقى في بيت النّار البزّات النّظاميّة والكُسوات والكمّاشة الفولاذيّة ورباطات العنق (التي تمسك وسام جوقة الشرف) والجيش والحكومة وكلّ عمّال المسرح البرجوازيّ والملحقون العسكريّون (الذين بهم طراوة) وقائد فيلق عسكريّ (أعمى) والحشد الباريسيّ (ذو المشاعر الملتهبة). ويُلقى بالقوّة والرّوح والقلب، وكلّ قيم النظام هذه معا في الزّفاف فتفنى في البوتلاتش، ولكنّها من ثمّ تنشأ بشكل أكثر متانة من ذي قبل وهي تراوغ بكرم الثّراء الطبيعيّ لكلّ قران. لا ينبغي نسيان «العرس الكبير»، فهو عمليّة ضبط للحسابات مثمرة تتمثّل في أن

يُحال على القرض الطبيعيّ ديْن النّظام الثّقيل، وفي أن يُبتلع في الابتهاج العامّ للزوجين «تاريخ البشر الحزين والمتوحّش»: يعتاش النظام على الحُبّ؛ أمّاالكذب والاستغلال والجشع وكل الشرّ الاجتماعيّ البرجوازيّ فتعوّمُها حقيقةُ الزّوجيْن.

[٤٨] قران سيلفيان كاربونتياي ملكة جمال أروبا لعام ١٩٥٣ وصديق طفولتها عامل الكهرباء ميشيل وارمبورغ، يتيح لنا أن نطوّر صورة أخرى مختلفة هي صورة كوخ القشّ السّعيد. استطاعت سيلفيان بفضل لقبها أن ترسم لنفسها مسارَ نجم متألّق، فقد كانت تسافر وتمثّل في السّينيما وتجني أموالا طائلة، وكانت حكيمة ومتواضعة فتنازلتْ عن «المجد الزائل»؛ وكانت وفيّة لماضيها فتزوّجت عاملَ كهرباء من بلايزو Plaiseau. تقدّم لنا الصّحافة الزّوجين الشابّين في طور ما بعْد الزواج من معاشرتهما وهما بصدد بناء عادات سعادتهما والاستقرار في سَتْر رفاهة يسيرة: لقد أعدّا منزلهما المتألّف من غرفتيْن ومطبخ، ويتناولان فطور الصباح ويذهبان إلى السّنيما ويتسوّقان [معا].

هنا، في صحافتنا تتمثّل العمليّة بلا شكّ في أنْ يوضع مجد الزّوجين الطبيعيّ كلّه في خدمة نموذج البرجوازيّ الصّغير: أنْ تكون هذه السّعادة، ورغم أنّها سعادة خسيسة بالضرورة، محلّ اختيار وهذا ما يعوّم الفرنسيين الذين يتقاسمونها بحسب الظروف. يمكن للبرجوازيّة الصّغيرة أن تفخر بانضمام سيلفيان كاربونتياي إليها تماما مثلما كانت الكنيسة سابقا تستمدّ القوة والعظمة من بعض المحجّبات الأرستقراطيات: زواج ملكة جمال أروبا المتواضع ودخولها المؤثّر بعد كثير من المجد إلى منزل باليزو ذي الغرفتين والمطبخ، هو نفسه ما يمثّله السّيد دي رانساي M.de Rancé وهو يختار لا تراب

la Trappe، أو لويز دي لا فاليار Louise de La Valière تختار الكرمل le Carmel: إنّه مجد كبير لـ «لاتراب» وللكرمل و لبليزو.

الحبّ الأقوى من المجد ينعش هنا أخلاقَ واقعِ الحال القائمِ اجتماعيًّا: ليس من الحكمة أن يخرج المرء عن وضعيّته [الاجتماعيّة]، فمن المجد أن يعود إليها. وفي المقابل، فإنّ الوضعيّة نفسها يمكن أن تطوّر فضائله التي هي بالأساس فضائل الفرار. السّعادة تكمن في هذا الكون في أن تلعب دور نوعٍ من الانغلاق على الذّات في المنزل: باللّهو بالاستجوابات «النفسيّة» وبالحيل والتّرقيعات والآلات المنزليّة وجدول الأوقات، وكلّ هذه الجنّة من الأدوات النافعة من مجلة آل *Elle* (هي) أو مجلّة الأكسبريس *l'Express* التي تُكْبِرُ في المرء أن يغلق عليه باب بيته، تُكبر فيه انطواءه البيتوتي وكلّ ما يشغله ويجعله طفلا ،كلّ ما يجعله بريئا ويقطعه عن مسؤوليّة اجتماعيّة موسّعة. «قلبان، وكوخ قشّ». يظلّ العالم [٤٩] رغم ذلك موجودا أيضا. لكنّ الحبّ يجعل كوخ القشّ روحيّا ويحجب كوخ القشّ الأماكن القذرة: إنّه التّطهير من شيطان البؤس المدقع بواسطة صورته المثاليّة، التي هي الفقر.

أمّا زواج النجوم، فإنّه من جهته لم يُعرض قطّ تقريبا إلّا في مظهره المستقبلي. ما يُظهره هو الأسطورة الخاصّة شيئا ما بالزّوجين (على الأقلّ في حالة Vallon-Morgan؛ أمّا في حالة براندو Brando، فإنّ العناصر الاجتماعيّة ما تزال هي التي تغَلّبُ، وهو ما سنراه للتّوّ). الزيجيّة هي إذنْ في نهاية المطاف، غير ضروريّة، من حيث تنحطّ بلامبالاة لتقع في قالب مستقبَل مستشكِلٍ: سوف يتزوّج مارلون براندو Marlon Brando جوزيان مارياني Josiane Mariani (لكن فقطْ حين سيكون قد صوّر عشرينَ فيلما جديدا)؛ وقد يؤلّف

ميشيل مورغان Michèle Morgan وراف فالون Raf Vallone زوجا مدنيّا جديدا (لكن ينبغي قبل ذلك لميشيل أن يطلّق زوجته). إنّ الأمر ليتعلّق في الواقع بصدفة تقدَّم على أنّها شيء مضمون التحقّق، بما أنّه ليس لها درجة كبرى من الأهميّة، وتكون خاضعة لتلك المواضعات الشّائعة التي تريد أن يكون الزّواج دائما وبشكل علنيّ الهدفَ «الطبيعيّ» من التّزاوج. فما يهمّ هو أنّه تحت كفالة الزّواج الافتراضيّ، يتمّ الانتقال إلى الواقع الجسديّ للزّوجين.

عرس مارلون براندو (المقبل) هو أيضا وبدوره مُثْقَلٌ تماما بالتّعقيدات الاجتماعيّة: إنّه عُرس الرّاعية والسيّد الإقطاعيّ. فجوزيان Josiane بنت صيّاد سمك «متواضع» من باندول Bandol، غير أنّها أتمّت [دراستها]، بما أنّها تحصّلت على الجزء الأول من الباكالوريا وكانت تتكلم الأنكليزيّة بيُسْر (موضوع «الكمال» بالنسبة إلى الشّابة المقبلة على الزّواج)، حرّكت جوزيان مشاعر الرّجل الأكثر قتامة في السّنيما، كأنّما كان ذلك نوعا من التّسوية بين هيبوليت Hippolite وأحد السّلاطين المنعزلين المتوحّشين. غير أنّ اختطاف غول هوليوديّ هذا لفرنسيّة بسيطة لم يكن كاملا إلّا في حركة الإيّاب: فالبطل المكبّل بالعشق يبدو كالمفرّط في كلّ هيبته في المدينة الفرنسيّة الصّغيرة، إذ أنّه فقدها على الشاطئ وفي السوق وفي المقاهي ودكاكين البقالة في بوندول؛ في الواقع كان مارلون هو من تمّ إلقاحه ومن ألقحه هو النّموذج الأصليّ للبرجوازيّة الصّغيرة المكوّن من كلّ قارئات الدّوريّات الأسبوعيّة المصوّرة.» قالت *Une semaine du monde*، «كان مارلون يذهب وهو في رفقة حماة (المستقبل) وعروس (المستقبل)، وكبرجوازيّ صغير فرنسي [٥٠]، في جولة هادئة فاتحة للشّهيّة». يفرض الواقع على الحلم زينته

وشريعته، والبرجوازيّة الصّغرى هي اليوم وبجلاء في مرحلة من الاستعماريّة الأسطوريّة. هيبة مارلون هي في الدرجة الأولى هيبة ذات طابع عضليّ، وطابع من يكون قادما من كوكب فينوس؛ ولكنّ هيبته هي في الدرجة الثّانية هيبة ذاتُ طابع اجتماعيّ: فمارلون نذَر نفسه لباندول أكثر من أن تنذر باندول نفسها لمارلون.

دومنيسي أو انتصار الأدب

أُدِيرتْ قضيّةُ دومنيسي Dominici برمّتها على فكرة من أفكار علم النفس التي صادف أنْ كانت هي نفسُها فكرةً نابعة من الأدب الاتّباعيّ. بما أنّ الأدلّة المادّية كانت غير مؤكّدة أو متناقضة فإنّه التُجئ إلى الأدلّة الذّهنيّة؛ وهذه الأدلّة أين يمكن العثور عليها إن لم يكن في عقليّة المتَّهِمين أنفسهم؟ لذلك أُعيد بناءُ دوافع الأحداث وتسلسها ارتجالا ولكنْ بلا أدنى ريْب، فاتُّبعت في العمل طريقةُ علماء الآثار أولئك الذين يذهبون لجمع حجارة قديمة من جميع أنحاء موقع التّنقيب، وبإسْمَنْتِهِم الحديث كلّ الحداثة يشيّدون هيكلا يرقد فيه جثمان سَايْزُوسْتريس، أو أولئك الذين يعيدون بناء ديانة ماتت منذ ألفي عام مستفيدين من عتيق ذخائر الحكمة الكونيّة التي لا تعدو في نهاية الأمر إلّا أن تكون حكمتهم هم التي شيّدت في مدارس الجمهوريّة الثالثة.

والشيء نفسه يقال عن «نفسيّة» العَجوز دُومينيسي. فهل أنّ تلك النفسيّة هي نفسيّته حقّا؟ ما من أحد يعرف عن الأمر شيئا، لكنّ المرء يمكن أن يكون متأكّدا من أنّها في الواقع نفسيّة رئيس محكمة الجنايات أو المدّعي العام. لكنّ العقليّتين، عقليّة عجوز الآلب الريفيّ وعقليّة الطاقم العدليّ، هل تحتكمان إلى الآليّات [٥١]

نفسها؟ لا شيء منهما أرجح كفّة من الأخرى. ومع ذلك، باسْم نفسيّة «كونيّة» أُدين العجوز دومينيسي: الأدب المنحدر من السماء السابعة للروايات البرجوازية ومن علم النّفس الجوهريّ، أدان للتوّ رجلا بإعدامه بالمقصلة. استمعوا إلى المدّعي العام: «لقد قلت لكم إنّ السّير جاك دريمّون Jacques Drummond كان خائفا. لكنّه كان يعلم أنّ أفضل طريقة للدّفاع عن نفسه هي أن يهاجم أيضا. لقد اندفع إذنْ باتّجاه ذلك الرّجل الفظّ وأخذ بخناق العجوز ولم ينبس الإثنان ببنت شفة. لكن بالنسبة إلى غاستون دومينيسي، مجرّد أنْ يروم شخص إسقاطه أرضا فذلك ما لا يقبل فيه تفكيرا. إذ إنّه لم يكن قادرا بدنيّا على أن يتحمّل تلك القوّة التي قاومته فجأة.» هذا أمر معقول تماما مثل معبد سايزوستريس أو مثل أدب موريس جينيفوا M. Genevoix. أن يُبني علم الآثار أو تُبْنى الرواية فقط على سؤال «لمَ لا؟»، فهذا لا يُلْحِقُ بأحد ضَرَرًا. لكنْ ماذا عن العدالة؟ تأتي بعض القضايا بشكل دوريّ وهي ليست بالضّرورة القضايا الافتراضيّة كقضيّة غريب [كامو]، لتذكّرك بأنّها دائما جاهزة كيْ تُقرضك ذهنا احتياطيّا كي يدينك ولاَ نَدَمَ؛ وهي ترسمك على طريقة كورناي، كما ينبغي أن تكون، لا كما أنت عليه.

إنّ هذا النقل للعدالة إلى عالم المتّهم مُمْكِن بفضل أسْطورة وسيطة تستعملها دائما المحكمة الأسقفيّة استعمالا واسعا سواء أكانت محاكم الجنايات أم محاكم المنابر الأدبيّة، وهذه [الأسطورة] هي شفافيّة اللغة وكونيّتها . فرئيس محكمة الجنايات الذي يقرأ الفيغارو *Figaro* لا يقلقه البتّة أن يحاور راعي الماعز العجوز «الأمّيّ». أليسا يشتركان في لغة واحدة هي الأكثر وضوحا، وهي اللغة الفرنسيّة؟ يا لها من ثقة عجيبة في التّربية التّقليديّة، ففيها يمكن

للرّعاة أن يتحاوروا بلا انزعاج مع القضاة! لكن هنا أيضا خلفَ الأخلاق الرفيعة (والسّخيفة) للتّرجمات اللّاتينيّة والمقالات الفرنسيّة، رأسُ إنسان هو مَا يَكون على المحكّ.

على الرّغم من ذلك، فإنّ بعض الصّحفيّين شدّدوا على تبايُن اللّغات وأسْيِجَتها الحصينة [٥٢] وقدّم جيونو Giono عدّة أمثلة فيما كتبَه من التّقارير عن جلسات الاستماع. نلاحظ أنّه لا يُحتاج في تلك التّقارير إلى أن تُتخيّل سِياجات غريبة وسوءُ فهْم من النّوع الذي عند كافكا Kafka. لا يحتاج إليها، فالإعرابُ والمعجم وأغلب موادّ اللّغة الأساسيّة والتّحليليّة يُبحث عنها بلا بَصيرة من غير أن يُظْفَرَ بها، ولكنْ لا أحَدَ يكترث بذلك: («هل مَشيْتَ إلى الجسْرِ؟ -مَمْشى؟ لا يُوجَدُ ممْشى هناك، أنا أعرف ذلك، لقد كنت هناك.») من الطّبيعي أنْ يتظاهر كلّ النّاس بالاعتقاد في أنّ اللّغة الرّسميّة هي لغة الفطرة السليمة، بينما لم تكن لغة دومينيسي إلّا تنوّعا [لهجيّا] عرقيّا جذّابا بفقره المُدْقَعِ. على الرغم من أنّ اللغة الرئاسيّة هي أيضا لغة خصوصيّة تماما وملأى بالشّكليّات غير الواقعيّة، فهي لغة التّحرير المدرسيّ وليست اللّغة النفسيّة الملموسة (إلّا إذا لم يكن أغلب الناس مجبرين للأسف، على أن يكون لهم علم بنفسيّة اللغة التي عُلّموها). إنّ الأمر يتعلّق بكلّ بساطة بخصوصيّتين متصادمتين، لكنْ تنعم إحداهما بمياسم الشّرف وبالقانون وبالقوّة لذاتها.

وهذه اللغة «الكونيّة» تأتي لتُنعش في الوقت المناسب نفسيّة الأسياد: إنّها تمكّنها من أن تتّخذ من الغير دائما موضوعا، أن تصف وتُدِين في وقت واحد. إنّها نفسيّة وصفيّة لا تعرف غير أنْ تُزوّدَ ضحاياها بصفاتٍ، وتجهل كلَّ شيء عن العمل [المقترف] بصرف النّظر عن مقولة الصّفة التي تُسند إلى المتّهم والذي فيها يزجّ به

قسْرا. وهذه المقولات هي إمّا مستمدّة من الملهاة الكلاسيكيّة أو مأخوذة من دراسة حول علم الخطّ وهي: متباهٍ وغَضُوب وأنَانيّ، وماكر وفاسق؛ فالإنسان لا وجود له بمنظار هذه النّفسيّة إلّا من خلال «الصّفات الشّخصيّة» التي تحدّده في المجتمع باعتباره موضوع تشابه بسيط نسبيّا، أو موضوعَ خضوع يحظى بالاحترام قليلا أو كثيرا. إلّا أنّ هذه النفسيّة تدّعي بما فيها من نفعيّة ودون اعتبار لأيّة حالة للوعي، أنّها تؤسّس العمل [المقترف] على باطن موجود مسبّقا، وهي تصادر على 'النفس'؛ إنّها تحكم على الإنسان بصفته «وعيا» دون أن تشعر بالحرج لكونها قد وصفته في المقام الأوّلِ بأنّه موضوع.

لكنّ النفسيّة هذه التي باسْمها يمكن بكلّ تأكيد اليوم أن يُقطع رأسُكَ، تنحدر مباشرة من أدبنا التّقليدي الذي يُسمّى في الأسلوب البرجوازيّ أدب الوثيقة الإنسانيّة. وما أدين [٥٣] العجوز دومنيسي إلّا باسم الوثيقة الإنسانيّة. لقد دخلت العدالة والأدب في تحالف، وتبادلا تقنياتهما البالية كاشفين بذلك عن تطابقهما العميق، ويعرّض أحدهما نفسه بصفاقة في سبيل الآخر. يقبع خلف القضاة وهم يجلسون على أرائك صلبة، الكُتّابُ (أمثال جيونو Giono وسالاكرو Salacrou). لكن هل الذي يجلس على مُكيْتِب النّيابة العامّة هو قاض؟، لا، إنّه «قصّاصٌ رائعٌ»، وُهب «عقْلا لا يَرْقى إليْه الشّكُّ» و«قريحة مُبْهِرَة» (على حدّ تعبير شهادة استحسان صادمة منحتها جريدة لوموند للنّائب العامّ). الشّرطة نفسها تمارس ههنا سلسلتها من الكتابة (رئيس فرقة المحقّقين: «لم أرَ قطّ من قبل كذّابا أكثر تمثيلا منه، ولا مُقامِرا أكثر حذرا، ولا قصّاصا أكثر براعة، ولا ماكرا أكثر دهاء، ولا سبعينيّا أكثر بذاءة ولا جائرا أكثر ثقة في نفسه منه، ولا

مُخَطّطا أكثر مكرا، ولا مُرائيا أكثر ذكاءً منه. . . غاستون دومنيسي هو فريغولي Frégoli مدهش من أرواح بشريّة ومن أفكار حيوانيّة. ليس لهذا البطريرك المزيّف لكاليدونيا الجديدة بعض الوجوه، بل له مائة!»). إنّ ما يتّهم الراعي العجوزَ هنا هي الطّباقاتُ والاستعاراتُ والحماساتُ وكلُّ البلاغة الكلاسيكيّة. لقدْ لبِست العدالة قناعَ الأدب الواقعيّ، قناعَ الحكاية الريفيّة، بينما كان الأدب نفسه يأتي إلى قاعة المحكمة ليبحث عن وثائق «إنسانيّة» جديدة، وليقطف ببراءة مِنْ على وجْه المتّهم والمشتبه فيهم، انعكاسَ نفسيّة كان الأدبُ مع ذلك، السبّاقَ إلى فرْضها عليهم عن طريق العَدالة.

إلّا أنّه لا يوجد أدب للتمزّق إلا في مواجهة أدب للتّخمة (الذي يقدّم دائما على أنّه أدبُ الـ 'واقعيّ' و الـ'إنسانيّ'): كانت محاكمة دومينيسي من ذلك النّوع الأوّل من الأدب. ولمْ يُوجدْ هنا سوى كتّاب تجوعُ أنْفُسهم للواقعيّ، ورواة المعيّين تجْتَاحُ قريحتُهم «الباهرة» رأسَ رجل؛ وأيَّةً كانت درجةُ ذنْب المتّهم، فهناك أيضا مشهد إرهاب يهدّدنا جميعا، إرهابَ أن تحاكمنا السّلطة التي لا تريد أن تسمع إلّا اللغة التي تقرضنا إيّاها. كلّنا دومنيسي محتمل، لسْنا قتلة ولكنّنا متّهمون مجرّدون من اللّغة، بلْ نحن في حالٍ أسوأ من ذلك، إنّنا أُلْبِسْنا لباسَ لغة متّهمينا، وأُذْلِلْنا بها وأُدَنّا بها. سرقة لغة إنسان باسم اللّغة نفسها، من هناك تبدأ كلّ جرائم القتل.

[٥٤] أيقونيّة القسّ بيير

تمتلك أسطورة القسّ بيير abbé Pierre ورقة رابحة ثمينة: هي رأس القسّ. إنّه رأس جميل يقدّم كلّ علامات التبشير: فله نظرة جيّدة وقَصّة شعر راهب فرنسيساني وله لحيةُ مبشّر، ثمّ يكمّل ذلك

كلّه بمعطف الكاهن العامل وعصا الحاجّ. وهكذا اجتمعت [فيه] الرّموز المفاتيح للحكاية الأسطوريّة وللحداثة.

فعلى سبيل المثال يهفو بقَصّته للشعر نصف قصّة خالية من التأثير ومن غير أن يكون لها على وجه الخصوص شكلٌ محدّد، إلى أن يحقّق بلا شكّ نمطا من الحلاقة تكون مجرّدة تمام التجرّد من الفنّ وحتى من التّقنية، هي نوع من الحالة الصفر من قصّة الشّعر. ينبغي للمرء أن يحلق شعره جيّدا؛ ولكنّ هذه العملية الضرورية لا تستلزم على أيّة حال طريقة مخصوصة من العيش: لا بأس من أن تكون موجودة، لكن دون أن تكون شيئا معلوما. صُمّمت قَصّة شعر القسّ بيير بوضوح لبلوغ توازن محايد بين الشّعر القصير (عُرْفٌ لا مفرّ منه لمنْ أراد ألّا يتميّز) والشّعر المُهْمل (حالة خاصّة بالتعبير عن ازدراء الأعراف الأخرى)، وهكذا يلتحق بالنّموذج الأصليّ الشَّعَريّ للقداسة: القدّيس هو قبل كلّ شيء كائن دون سياق رسميّ؛ ففكرة الموضة تتنافر مع فكرة القداسة.

ولكن النّقطة التي تتعقّد الأمور فيها - لنأمل في أنّ ذلك لم يَدُرْ في خَلَد القسّ -، هي أنّ الحياد هنا كما في أيّ مكان آخر، ينتهي عمله بما هو علامة على الحياد، وإذا رغب المرء حقّا في أن يمرّ فلا ينتبه إليه أحدٌ، فكلّ شيء سيعاد النّظر فيه من جديد. إنّ القَصّة الصّفر هي ببساطة تعلن عن الفرنسيسانيّة؛ وهذه القَصّة التي نُظر إليها نظرة سلبيّة حتى لا تتعارض مع مظهر القداسة، سرعان ما أصبحت شكلا تفضيليّا ذا دلالة، إنّها تجعل القسّ يتنكّر في هيأة القديس فرنسوا. من هنا جاءت الثروة الإيقونية الهائلة لهذه [٥٥] القَصّة في المجلّات المصوّرة وفي السّينما (حيث يكفي أن يعتمدها الممثّل رايباز Reybaz حتّى يلتبس تماما مع القسّ.)

وتمرّ اللحية بالدورة الأسطوريّة نفسها. يمكن للّحية بلا شكّ أن تكون ببساطة سمة مميّزة للرجل الحرّ، الذي هو في حلّ من أعرافِ عالمنا اليوميّة، الرجل الذي يستنكف من إضاعة الوقت في الحلاقة: يمكن منطقيًّا أن يتّخذ للولع بعمل الخير هذه الأشكال من الازدراء. ولكن علينا أن نلاحظ أنّ للّحية الكنسيّة بدورها أسطوريّتها الصغيرة، فلا يلتحي أحدٌ مِن بين الكهنة بالصّدفة البتّة؛ اللحية في هذا المحفل وعلى وجه مخصوص، سمة مميّزة للمبشّرين أو القلنسوتيّين، ولا يمكن إلا أن تدلّ على الكهنُوت والفقر؛ وهي تعزل حاملها قليلا عن الكهنة العلمانيين. ومن المفترض أن يكون الكهنة المُرْدُ أميل أكثر إلى الدنيويّين، ويكون الملتحون أميل أكثر إلى الإنجيليّين: لقد كان فرولو Frolo المريع حليق اللحية، وكان الأب الطيّب بير دي فوكو Pierre de Foucauld ملتحيا. خلف اللّحية، يضعف انتماء المرء إلى أسقفه، وإلى التّسلسل الهرميّ وإلى الكنيسة السّياسيّة؛ ويبدو المرء أكثر حرّية، يشبه قليلا المجنّد غير النّظاميّ، وفي كلمة يكون أكثر بدائيّة، مستفيدا من هيبة النّساك الأُوّل، ويتمتّع بالصّراحة الحادّة التي ميّزت مؤسّسي الرهبانيّة، هم من كانوا مؤتمنين على الرّوح ضدّ الحرْف: إطلاق اللّحية يعني أن تستكشف بقلبنا الواحد الأحياء الفقيرة، وأرض أوائل البريطانيّين Britonnie أو [محميّة] نياسالاند Nyassaland.

وبطبيعة الحال، لا تكمن المسألة في معرفة كيف أنّ لهذه الغابة من العلامات القدرة على أن تكْسُوَ القسّ بيير (رغم أنّه من المستغرب جدّا والحقّ يقال أن تكون خصائص الطّيبة بمثابة أنواع من القطع التي يمكن نقلها، وأن تكون تلك الخصائص مواضيع تبادل يسير بين الواقع، أي القسّ بيير الذي في مجلّة ماتش Match، والخيال، أي

القسّ بيير في الفيلم؛ وباختصار، أنْ يظهر التّبشير من اللّحظة الأولى مستعدّا كأتمّ ما يكون الاستعداد مجهّزا كأتمّ ما يكون التجهيز لرحلة كبيرة من إعادة التكوين و[بناء] الخرافات). أنا أتساءل فقط عن استهلاك الجمهور لمثل هذه العلامات استهلاكا هائلا. أرى أنّ ما يؤمّنه هو تطابق مذهل بين تشكّليّة مّا وميل معيّن؛ والجمهور لا يشكّ في واحد منهما لمعرفته بالثاني؛ ولم يعد قادرا على الوصول إلى تجربة التبشير في ذاتها إلا من خلال بقاياها، وتعوّد الجمهور على أن يحصل على وعي حيّ بأن ينظر من خلال بلّور مغازة [٥٦] القداسة؛ وأنا بي قَلَقٌ من مجتمع يستهلك بكثرة لافتة العمل الخيريّ وينسى أن يسأل نفسه أسئلة حول ما لذلك العمل من عواقب، وما هي استخداماته وما تراها تكون حدوده. ثم وصلتُ إلى التساؤل إنْ كانت أيْقَنَةُ القسّ بيير الجميلة والمؤثّرة ليست الذّريعة التي يستخدمها جزء كبير من الأمّة مرة أخرى، كي يستبدلوا علاماتِ العمل الخيريّ، بواقع العدالة من دون أن يعرّضوا أنفسهم للعقاب.

روايات وأطفال

إذا ما صدّقنا مجلّة آل *ELLE* (هي) التي حشدت من وقت قريب سبْعين امرأة روائيّة في صورة واحدة، فإنّ المرأة الأديبة تمثّل نوعا حيوانيّا لافتا: إنّها تلد بشكل فوضويّ فتنجب الرّوايات وتنجب الأطفال. فتُعلن [المجلّة] على سبيل المثال أنّ لجاكلين لونوار *Jacqueline Lenoir* (بنتين، ورواية واحدة)؛ ولمارينا غراي *Marina Grey* (ابنا واحدا، ورواية واحدة)؛ ولنيكول دوتراي *Nicole Dutreil* (ابنين وأربع روايات)، الخ.

ماذا يعني ذلك؟ إنّه يعني هذا: الكتابة نشاطٌ مَجيد ولكنّه

جريء. والكاتب «فنّان» يُعترف له ببعض الحقّ في البوهيمية. بما أنّ الكاتب مكلّف عموما -على الأقلّ في فرنسا التي في مجلة آل- بأن يقدّم للمجتمع الأسباب التي تصنع له راحة ضميره، فمن الواجب بالتأكيد أن يُدفع له ثمنُ ما يقدّمه من خدمات: وعلى المرء أن يعترف له ضمنا بالحقّ في أنْ يعيش حياة شخصيّة بعض الشيء. ولكن، الحذرَ الحذَرَ: لا ينبغي للنّساء أن يعتقدن أنه يمكن لهنّ أن يستفدن من هذا الميثاق إلّا إذا خضعن قبل ذلك للوضعيّة الأبديّة للأنوثة. فما وُجِد النّساء على الأرض إلّا لكي يُنجِبْن للرّجال أطفالا. لِيَكتبْن كما يحلو لهنّ، ليزخرفن وَلْيُوَشّينَ وضْعيتهنّ، ولكنْ عليهنّ قبل كلّ شيء، ألّا يخرجنَ من تلك الوضعيّة: أن لا يتكدّر قَدَرُهنّ التوراتيّ بالتّرقّي الذي مُنِح لهنّ، وأن يدفعن على الفور بضريبة أمومتهن [ثمن] هذه البوهيميّة المرتبطة طبيعيّا بحياة الكاتب.

[٥٧] أيّتها المرأة كوني إذنْ، شُجَاعة وحُرّة؛ اِلْعَبي دوْرَ الرّجل، وأُكْتُبْي مثلَه؛ ولكنْ أبدًا لا تبتعِدي عنْه؛ عِيشي تحت نظره، ليكنْ أطفالك عوضا عن كتبك. جرّبي حلاوة النّجاح في مهنتك، ولكن عودي بسرعة إلى وضعيّتك. رواية ومعها طفل، شيء من النّسويّة ومعه قليل من الزّوجيّة. لنربط مغامرة الفنّ إلى أوتاد المنزل القويّة: الإثنان كلاهما سوف يربحان الكثير من هذه الحركة المتناوبة: دائما ما تكون المساعدة المتبادلة ممارسة بشكل مثمر في الأساطير.

فعلى سبيل المثال، فإن المُوز Muse [حارسة نوع من الفنّ في الأسْطورة الإغريقيّة] تهب جلالها للأعمال المنزليّة المتواضعة؛ وفي المقابل، ولشكر هذا العمل الصّالح، فإنّ أسطورة الولادة تهدي الميز، المْعروفة قليلا بضعف مقاومتها لإغراء الرجال، كفالة احترامها، وزخرفا للحضانة المؤثّرة. وهكذا، فإنّ كلّ شيء كائن من

أجل الأحسن في أفضل العوالم - عالم آل؛ إن تكْتَسب المرأة الثّقة في نفسها، يمكنها أنْ تصل بشكل جيّد، مثلها مثل الرّجال، إلى الوضعيّة العليا من الخلق. ولكن ليطمئنّ الرجل بسرعة: فإنّ امرأته لن تُسلب منه لشيء مثل هذا، وهي ستظلّ متاحة للإنجاب ليس أقلّ طبيعيّا من ذي قبل. تمثّل آل برشاقة مشهدا على طريقة موليير، وتقول نعم على هذا الجانب وتقول لا على الجانب الآخر، وتعمل على ألّا تسيء إلى أي أحد؛ تماما مثل دون جوان بين فلاحتيْه، تقول آل للنّساء: أنت تستحقّين ما يستحقّه الرّجال؛ وتقول للرّجال: لن تكون امرأتك البتّة شيئا آخر غير امرأة.

يبدو الرجل لأوّل وهلة غائبا عن هذه الولادة المزدوجة؛ ويبدو وكأنّ الرّوايات والأطفال على حدّ سواء يأتيان لوحدهما، ولا ينتميان إلّا إلى الأمّ وحدها. كان المرء على وشك أنْ يعتقد بفعل رؤيته سبْعين مرّة الكتب والأطفال وقد وضعا معا بين قوسين، أنّهما معا ثمارُ الخيال والحلم، وثمارٌ مُعْجِزةٌ لمنتجات من التّوالد العذريّ؛ ويمكن أن تعطى في وقت واحد للمرأة، أفراحُ الخلق البلزاكيّة وأفراح الأمومة الحنون. أين هو الرّجل إذن في هذه اللّوحة العائليّة؟ إنّه ليس في أيّ مكان وهو في كلّ مكان، مثل سماء، وأفق، وسلطة تحدّد وضعيّةً وتسجنها في وقت واحد. هذا هو عالم آل: النّساء يكنّ فيه دائما نوعا [٥٨] متجانسا، وجسما مشكّلا غيورا على امتيازاته، أكثر حبّا لعبوديّتهنّ. الرّجل ليس البتّة داخل ذلك العالم، فالنّسويّة خالصة وحرّة وقويّة؛ ولكنّ الرجل يوجد في كل مكان حولها، إنّه يضغط من كلّ الجوانب، هو من يُوجِد . هو بكلّ الأبديّة الغياب الخلّاق، غياب الإله الرّاسيني الخلّاق: عالم آل المؤنّث هو عالم بلا رجال، ولكنّه مشكّل بكامله بنظرة الرجل، عالم

آل الأنثويّ وبالضبط عالم الجينايكيون: [عالم غرف النساء الإغريق].

توجد في كلّ تمشّ من تمشيات آل هذه الحركة المزدوجة: اغلق الجينايكيون وبعد ذلك فقط يمكن أن تفرج عن المرأة في الدّاخل. إعشقن، إعملن، أكتبن، كنّ نساء أعمال أو أديبات، ولكن تذكّرن دائما أنّ الرّجل موجود، وأنكنّ لم تُخلقن مثله. نظامكنّ حرّ بشرط أن يعتمد على نظامه؛ حريّتكنّ بذخ، لن تكون ممكنة إلّا إذا كنتنّ تعترفن أوّلا بالالتزامات التي تمليها عليكنّ طبيعتكنّ. اكتبن، إذا كنتنّ تردنْ ذلك، وسنكون جميعا فخورين جدّا بذلك؛ ولكن لا تنسيْن أيضا أن تنجبن الأطفال، لأنّ ذلك جزء من مصيركنّ. هذه هي أخلاق يسوعيّة: تكيفن مع أخلاق وضعيّتكنّ، ولكن لا تتنازلن عن العقيدة التي بنيت عليها.

لُعَب

لن يجد المرءُ مثالا أفضل من اللّعبة الفرنسيّة يوضّح به كيف أنّ الكهل الفرنسيّ يرى الطّفل وكأنّه صورة أخرى من نفسه. اللّعب الرّائجة هي بالأساس كون مصغّر من كون البَالغ؛ كلّها نسخ مصغّرة الحجم من الأشْياء البشريّة، كما لو أنّ الطّفل في أعين الجمهور، ليس في مجمله سوى رجل صغير جدّا، قزم ينبغي أنْ تُوفّر له أشياء من حجمه.

[٥٩] الأشكال التي اخترعت نادرة جدا: بضع ألعاب التّركيب المبنيّة على هندسة الأشياء التي لا قيمة لها، هي الوحيدة التي تقدّم أشْكالا حركيّة. أمّا بالنّسبة إلى بقيّة الألعاب الفرنسية فإنّها تعني دائما شيئا معيّنا، وهذا الشّيء المعيّن هو دائما ما يُطبع بالكامل بطابع

اجتماعيّ، تشكّله الخرافات أو تقنيات حياة الكبار الحديثة: الجيش، الإذاعة، مكاتب البريد، الطبّ (حقيبة الطبيب المصغّرة، قاعات عمليّات للدّمى)، المدرسة، الحلاقة الفنية (خوذات تمويج الشعر)، والطيران (المظليّون)، وسائل النّقل (القطارات، علامات سيتروان، الزّورق البخاريّ السّريع، درّاجات فيسبا النّاريّة، محطّات البنزين)، العلوم (لُعب المرّيخ).

أنّ اللّعب الفرنسيّة تجسّد مسبّقا وحرفيّا عالم وظائف الكبار، فهذا ممّا لا يمكن إلّا أن يعدّ الطّفلَ بوضوح لقبول تلك الوظائف جميعا، من حيث تَصنع له، حتّى من قبل أن يفكّر في ذلك، حجّة عن طبيعة خَلقت منذ الأزل، الجنود ورجال البريد ودراجات فاسبا. إنّ اللعبة لَتكشف ههنا عن قائمة بجميع الأشياء التي لا تثير دهشة الكبار: الحرب، البيروقراطية، القبح، المرّيخيّون، الخ. وعلى أيّة حال، لا يتساوى التقليد الذي هو علامة على الخنوع مع حرفيّة الخنوع لتلك الأشياء في الواقع: اللّعبة الفرنسيّة هي بمثابة رأس مصغّر لجيفارو Jivaro، وفيه يعثر المرء على تجاعيد الشّخص البالغ وشعره وقد تقلّص إلى حجم تفّاحة. وهنالك على سبيل المثال الدّمى التي تتبوّل. فلها بلعوم وتُعطى لها الرّضّاعة فتبلّل أقماطها. ومن دون شكّ سوف يتحوّل الحليب قريبا إلى ماء في بطونها. يمكن انطلاقا من هذا أن نعدّ الفتاة الصغيرة لسببيّة الأعمال المنزليّة و«نعوّدها» على دورها المستقبليّ كأمّ. لكن لا يمكن للطفل إزاء هذا العالم من الأشياء الوفيّة والمعقّدة، تنشئة نفسه إلّا بما هو مالك، ومستخدم، ولا ينشئ نفسه البتّة على أنّه قادر على أن يخلق. هو لا يخترع العالم بل يستخدمه: تُعدّ له حركات بلا مغامرة، دون دهشة، ودون فرح. إنّهم يصنعون منه صاحب منزل بيتوتيّ ليس له حتى أن يبتكر حوافز

السّبَبيّة البالغة. فهم يزوّدونه بها وهي جاهزة: فما عليه إلّا أن يستخدمها، ولا يعطونه أسبابا للبحث يضرب في الأرض من أجلها. تقتضي أدنى لعبة من الألعاب التركيبيّة علما، شرط ألّا تكون على غاية التّهذيب، تعلّما للكون مختلفا جدّا: فالطّفل لا يخلق فيه أشياء ذات دلالة البتّة، ولا يعنيه إن كانت لها [٦٠] أسماء الكبار: فما يمارسه ليس استعمالا بل هو خلق للكون المادّي. هو يخلق أشكالا تمشي، وتلفّ، إنّه يخلق الحياة، ولا يخلق الملكيّة: الأشياء تقود هناك نفسها بنفسها، لم تعد الموادّ هناك عاطلّة ومعقّدة في باطن يده. ولكنّ هذه الألعاب نادرة إلى حدّ ما: اللّعبة الفرنسيّة هي في العادة لعبة تقليد، فهي تهدف إلى أن تصنع أطفالا مستخدمين، لا أطفالا مُبدعين.

لا يُتَعرَّف على إسباغ سمة البرجوازيّة على اللّعبة فقط من أشكالها التي هي جميعا وظيفيّة، ولكنْ أيضا من موادّها. اللّعب المتداولة مصنوعة من مادّة سيّئة، فهي منتجات من الكيمياء، وليست من الطّبيعة. يُسكب العديد منها في الوقت الراهن في معجّنات معقّدة. لموادّ البلاستيك مظهر يكون في آن واحد خشنا وصحيّا، هذا المظهر يدمّر كلّ ما للمس من متعة، ولطف، وإنسانيّة. هناك أمارة على ذلك تملأ المرء بالذّعر هي اختفاء الخشب اختفاء تدريجيّا، على الرّغم من كونه مادّة مثاليّة لما له من صلابة ونعومة، ولما لملمسه الطبيعيّ من الدّفء. الخشب يزيل من جميع الأشكال التي تُصنع منه، جرح الزّوايا الحادّة جدّا، ويزيل برودة المعدن الكيميائيّةَ؛ وعندما يعالجه الطفل ويقرعه، فإنّه لا يهتزّ ولا يُصدر صريرا، فله صوت أصمّ ونقيّ في آن واحد؛ إنّه جوهر مألوف وشعريّ، يجعل الطّفل لا يقطع اتّصاله الوثيق بالشّجرة، والطّاولة،

وأرضيّة البيت. ثمّ إنّ الخشب لا يجرح ولا يتعطّل ولا ينكسر، هو يبلى ويمكن أن يستمرّ لفترة طويلة، ويعيش مع الطفل، ويغيّر شيئا فشيئا العلاقات بين الموضوع واليد. إذا مات الخشب فإنّ ذلك يكون بالتضاؤل، وليس بالتورّم كتلك الألعاب الميكانيكيّة التي تختفي بتأثير من فتقٍ نابض تعطّلَ. الخشب يصنع موضوعات أساسية، موضوعاتٍ لكلّ العصور. ومع ذلك لا يكاد يوجد أيّ شيء من هذه الألعاب الخشبية، من حظيرة الغنم الفوجية تلك التي كانت ممكنة، وهذا صحيح، في عصر الصناعات التقليدية. صارت اللعبة مذّاك كيميائيّة في جوهرها وفي لونها؛ مادتّها نفسُها أُدخل في ضرب من غموض الحسّ في الاستعمال، وليس في المتعة. تموت هذه الألعاب في الواقع بسرعة كبيرة، ومتى ماتت، فليس لديها عند الطفل حياة بعد الفناء.

باريس لم تغمرها المياه

[٦١] رغم الإرباك والبؤس اللّذين تسبّبت فيهما فيضانات جانفي ١٩٥٥ لآلاف الفرنسيّين، فإنّها قد أسهمت في الاحتفال أكثر منه في الكارثة.

أوّلا جعلت الفياضانات بعض الموضوعات غريبة وأنعشت إدراكنا للكون بأن أسكنت في أذهاننا أفكارا غريبة لكنّها قابلة للتّفسير: أنت لا ترى من السيّارات إلّا سطحها، ومصابيح الشوارع مقطوعة، فلا ترى إلّا رؤوسها سابحة كزنبق ماء، وترى منازل قد قطعت مثل مكعّبات أطفال، وترى قطّا عالقا لعدّة أيّام على شجرة. كلّ هذه الأشياء اليوميّة ظهرت فجأة وكأنّها مقطوعة عن جذورها، محرومة من الجوهر المعقول بامتياز، وهو الأرض. كان في هذه

القطيعة فضل أنّها ظلّت غامضة دون أن تكون بشكل مدهش، مصدر تهديد: فلقد كانت لسماط الماء مفعول خدعة سينيمائية ناجحة غير أنّها معروفة، وكان النّاس مستمتعين برؤية الأشكال وقد تَغيّرت، بيد أنّها ظلّت في النّهاية «طبيعيّة»، واستطاعت أذهانهم أن تظلّ منشغلة بالنّتيجة دون أن ترتدّ وهي مرعوبة إلى غموض الأسباب. لقد قلب الفيضان وجهة النّظر اليوميّة من دون أن يجعلها تزيغ إلى طريق العجيب، ولقد انطمست الأشياء جزئيّا ولكنّها لم تُشوّه: كان المشهد فريدا، لكنّه كان معقولا.

كلّ قطيعة واسعة شيئا ما لليوميّ تفضي إلى الاحتفال. بيد أنّ الفيضان لم ينتق موضوعات معيّنة وجعلها غريبة فحسب، بل إنّه قلب رأسا على عقب وجودَ المشهد كلّه وتنظيم الآفاق المتوارثَ: فخطوط المسْح العقاريّ المألوفة وكاسرات الرياح وصفوف المنازل والطّرقات وقاع مجرى النّهر نفسه، ثبات الزّوايا هذا الذي يحفظ جيّدا أشكال الممتلكات، كلّ هذا قد مُحِيَ واتّسع من الزاوية إلى المنبسط: لم تعد هناك طرقات، ولا ضفاف أنهار، ولا اتّجاهات [٦٢]، وبالتّالي لم يعد هناك ما يقطع مصير الإنسان ويحرّره من العقل ومن وعائيّة الأماكن.

أمّا الظاهرة الأكثر إزعاجا فكانت بلا شكّ اختفاء النّهر أصلا: ما كان السّبب في حدوث كل هذا الاضطراب لم يعد موجودا، ولم يعد للماء مجرى، وشريط الوادي، ذلك الشكل الأساسيّ لكلّ إدراك جغرافيّ والذي يكون له الأطفال بحقّ محبّين جدّا، تحوّل من الخطّ إلى المنبسط، و لم يعد لحوادث الفضاء أيّ سياق تقع فيه، ولم يعد هناك من تدرّج بين النّهر والطّريق والحقول والمنحدرات والأراضي غير المزروعة؛ وفقدت الرؤية العموديّة سلطتها الكبرى التي هي

تنظيم الفضاء بما هو تجاوُرُ وظائفَ. إنّ الفيضان ليحملُ اضطرابَه إلى مركز الانعكاس البصريّ نفسه. لكنّ هذا الاضطراب ليس من الناحية البصريّة مهدِّدا (أتحدّث عن صور الصّحف، وهي الوسيلة الوحيدة فعلا للاستهلاك الجماعي للطوفان): فلقد عُلِّق احتكار الفضاء، وصار الإدراك مندهشا، غير أنّ الانطباع العامّ ظلّ لطيفا وهادئا وجامدا ومدنيّا، وجُرَّ النّظر إلى شعشعة لا نهائيّة؛ قطيعة المرئيّ اليومي ليست قطيعة من ذلك النوع الذي يحدث الضجّة: إنّه تبدّل لا نرى منه إلّا طابعه التامّ ، وهو ما يبعد الرّعب.

وبالطبع، تناظر تهدئةَ البصر التي تستثمر فيضان الأنهار الهادئة وسْط تعطيل لوظائف طبولوجيا الأرض وأسمائها، كامل أسطورة سعيدة عن الانزلاق: أمام صور الطّوفان يشعر كلّ قارئ أنّه انزلق بالنيابة. ومن هنا كان للمَشَاهد التي تُرى فيها قواربُ تسير في الشّارع نجاحٌ كبير؛ كانت هذه المشاهد كثيرة وبدت الصّحف والقرّاء نهمة أمامهما نهما كبيرا. يرى المرءُ فيها تنفيذا في الواقع للحلم الأسطوريّ الكبير والطفوليّ للماشي المائيّ. وتظلّ السّفينة بعد آلاف السّنوات من الإبحار، موضوعا مُذهلا: إنّه يبعث فينا الرغبات والعشق والأحلام: وسواء أكان البشر أطفالا يلعبون أم عمّالا مفتونين بالرّحلات البحريّة، فإنّهم جميعا يرون في السّفينة آلة المخاض نفسه، والحلّ الباهر دائما لمشكل يتعذّر شرحه للحسّ المشترك: هو المشي على الماء. الطّوفان ينعش الموضوع ويعطيه إطارا [٦٣] شائكا هو الشارع الذي يسلكه الناس كلّ يوم: يذهب المرء إلى التّاجر في المركب ويدخل القسّ في مركب إلى الكنيسة، وتذهب العائلة للتموّن في قارب الكانوي.

إلى هذا النحو من التحدّي تضاف نشوة إعادة بناء القرية أو

الحارة، ونشوة أن تهبها طرقا جديدة وأن تستخدمها تقريبا كمكان مسرحيّ، ونشوة أن تغيّر فيها أسطورة الكوخ الخشبيّ الطّفوليّة بالمقاربة الصّعبة للبيت الملاذ الذي يدافع عنها الماء نفسه بما هو قلعة أو قصر من قصور البندقيّة. وكواقعة مناقضة لهذه، خلق الطوفان عالما أكثر استعدادا ومطواعا لذلك النّوع من اللّذة التي يصرفها الطّفل في ترتيب لعبه وفي استكشافها والاستمتاع بها. لم تكن المنازل إلا مكعّبات، وكانت السكك الحديدية خطوطا منعزلة، وكانت القطعان كتلا منقولة، وصارت السّفينة الصغيرة وهي أفضل ألعاب عالم الأطفال، صيغةً ملْكيّة لهذا الفضاء الجاهز المنتشر الذي لم يعد البتّة مكينا من جذوره.

وإن نحن مررنا من أساطير الشّعور إلى أساطير القيمة، فإنّ الطوفان يحافظ على احتياطيّ النّشوة نفسه: استطاعت الصحافة أن تطوّر فيه بكلّ يسر حركيّة من التّضامن وأنْ تعيد من يوم إلى آخر بناء الفيضان على أنّه حدث جمّاع للناس. يعود السّبب في ذلك أساسا إلى طبيعة في الشرّ هي أنّه غير متوقّع: كان هناك على سبيل المثال شيء حماسيّ وفعّال في الطريقة التي تعيّن فيها الصّحف مسبّقا للفيضان يومه الأقصى؛ الأجل العلميّ المحدّد تقريبا لانفجار الشرّ استطاع أن يجمّع النّاس حول إعداد عقليّ للعلاج: سدود، سدّادات، أنابيب تصريف. إنّ الأمر ليتعلّق بالنّشوة الماهرة نفسها التي تمكّن من العودة بالمحصول الزراعيّ أو الغسيل قبل العاصفة أو رفع جسر متحرّك في رواية مغامرات؛ وفي كلمة، هو صراع ضدّ الطبيعة بسلاح العصر الوحيد.

استطاع الفيضان، وهو يهدّد باريس، حتى أن يلتفّ في ثياب أسطورة ثمان وأربعين: فلقد بنى الباريسيّون «الحواجز» ودافعوا عن

مدينتهم بالمبلّطات ضدّ النهر العدوّ. هذه الطريقة من المقاومة الخرافيّة قد أغرت الناس كثيرا وأيّدتها منظومة صور كاملة عن جدار الإيقاف، وعن قطع الرأس الجليل، وعن متراس الرّمل الذي يشيّده الصّغار على الشاطئ [٦٤] لمكافحة سرعة المدّ والجزر. كان ذلك أكثر نبلا من ضخّ الماء من الدّهاليز التي لم تتمكّن الصحف من أن تستفيد منها كثيرا. كان البوّابون لا يفهمون الفائدة التي تجنى من وراء إيقاف تسرّب ماء يُطرح في نهر فائض. كان الأفضل إظهار صورة عن تعبئة عسكريّة، أو عن تسابق الجيش، أو عن الزّوارق الهوائيّة ذات المحرّكات البحريّة الخارجيّة، أو عن إنقاذ «الأطفال والمسنّين والمرضى»، أو عن العودة التوراتيّة للقطعان، أو عن كل حمّى نوح هذه وقد أرهقه شحن فُلكه. لأنّ الفلك أسطورة سعيدة: البشريّة تترك مسافة بينها و بين العناصر، هي تركّز عليها وتعدّ لها الوعي الضّروريّ لسُلطاتها مخرجة من البؤس نفسه بداهةَ أنّ العالم طيّع.

بيشون بَيْن الزّنوج

روت لنا ماتش *Match* حكايةحمّالةَ دلالات عن أسطورة برجوازيّ الزنوج الصغير: زوجان شابّان من الأساتذة سافرا يستكشفان بلاد أكلة لحوم البشر ليشتغلا فيها بالرسم وحملا معهما رضيعهما الذي لم يبلغ إلا بضعة أشهر وكان اسمه بيشون Bichon. أبدى الناس كثيرا من الافتتان ببسالة الأبوين والطفل.

أوّلا، لا يوجد شيء أكثر إثارة للسُّخط من بطولة بلا موضوع. إنّها وضعيّةٌ خطرة بالنسبة إلى مجتمع معيّن أن يشرع في أن يُطوّر بلا نفْع أشكال فضائله. إن كانت المخاطر التي تعرّض إليها الصّبي

الصّغير بيشون (من سيول عارمة وحيوانات مفترسة وأمراض إلخ.) حقيقيّة، فإنّه قد كان من الحمق المحض أن تُفْرض عليه بعذر يتيم هو السفر إلى إفريقيا لممارسة الرسم، واستجابة لرغبة ريشة مُريبة تريد أن تسمّر على قماش الرسم «فيضا من ألوان الشّمس والنور»؛ بل إنّه من المذموم أكثر أن تُسوّق مثل هذه السّذاجة على أنّها [٦٥] إقدام جميل، مزخرف تماما ومؤثّر. نحن نرى كيف تعملُ الشّجاعة ههنا: هو عمل شكليّ وأجوف؛ فكلّما كان العمل بلا حافز، كان يُوحي بالاحترام؛ نحن في قلب حضارة الكشّافة حيث تنفصل قوانين الأخلاق والقيم تماما عن مشاكل التّضامن أو التطوّر الملموسة. إنّها أسطورة «الطّبع» القديمةُ، أي أسطورة «الترويض». مفاخر بيشون هي من نوع النّجاحات المبُهرة نفسها: البراهين ذات الطّابع الأخلاقيّ التي لا تجد قيمتها النهائيّة إلّا في الإشهار الذي يوضع لها. غالبا ما يُناظر في بلداننا الأشكالَ الرياضيّة الجماعيّة ذات الطابع الاجتماعيّ، شكلٌ تفاضليّ من رياضة النّجوم؛ فالمجهود البدنيّ لا يبني تدرّب الإنسان على أخلاق مجموعته ولكنّه يؤسّس في مقابل ذلك أخلاقَ الغرور والإغراب في المكابدة، ويبني نوعا من تصوّف المغامرة يكون مقطوعا بشكل مهول عن كلّ انشغال بالاندماج الاجتماعيّ.

سفرُ أبويْ بيشون إلى بقعة يحدّد موقعها بالمناسبة بشكل غامض جدّا وتوصف على وجه الخصوص بأنّها بلاد الزّنوج الحمر، وهو نوع من الأماكن الشاعريّة التي يُخفّف فيها دون قصد، خصائصها المغرقة في الواقعيّة، ولكنّ اسمها الخرافيّ يعرض بالفعل التباسا رهيبا بين لون صَبغتها والدّم البشريّ الذي من المفروض أن يشربه أناسها فيها، هذا السفر قُدّم لنا هنا بعبارات الغزو: فهما قد سافرا

دون شكّ بلا سلاح، ولكنهما كانا [يتسلّحان] بـ«لوحة الألوان والفرشاة في اليد»، لكأنّ الأمر يتعلّق برحلة قنْص أو بِبعْثة حرب تقرّرت في ظروف مادّيّة بغيضة (الأبطال هم دائما فقراء، مجتمعنا البيروقراطيّ لا يشجّع على الأسفار النّبيلة)، لكنّها غنيّة بإقدامها-وبعدم جدواها الرائع (أو السّاخر). يلعب الصغير بيشون من جهته دور البارسيفال Parifal، فهو يضع شقرته وبراءته وخصلات شعره وابتسامته في مقابل العالم الجهنميّ لذوي البشرة السّوداء والحمراء وفي مقابل التّحزيزات والأقنعة البشعة. وبالطّبع فإنّ من يظفر هو النعومة البيضاء: لقد أخضع بيشون «أكلة البشر» وصار معبودهم (بالتّأكيد ما خُلق البيض إلّا ليكونوا آلهة). إنّ بيشون فرنسيّ صغير جميل، لذلك هو يلطّف من طباع المتوحّشين ويخضعهم من غير جهد يُبذل: وهذا الطفل ابن العامين بدلا من أن يذهب إلى غابات بولونيا Boulogne، هو يعمل [٦٦] حاليّا من أجل وطنه تماما مثل أبيه الذي لا أحد يعرف الكثير لمَ تقاسم الحياة مع فصيلة من ممتطي الجمال ويطارد خلسة «اللصوص» للإيقاع بهم في الأدغال.

لقد خمّنّا بالفعل ما تكون صورة الزنجيّ التي ارتسمت جانبيّا وراء هذه الرواية الصغيرة المثيرة جدّا: أوّلا، الزنجيّ يخيف فهو من أكلة البَشر، ونحن إن وجدنا بيشون بطوليّا فلأنّه معرّض في الواقع لأن يؤكل. سوف تفرّط الحكاية في كلّ ما لها من فضل في إحداث الصّدمة إن لم يكن لهذا الخطر من حضور ضمنيّ، ولن يُلْقى الرّوعُ في نفس القارئ؛ ثمّ إنّ المواجهات تضاعفت حيث يكون الطّفل الأبيض وحيدا متروكا، لا مباليا، ومعرّضا للخطر في حلقة من الزّنوج الذين يمثلون بالقوّة مصدر تهديد (صورة الزنج الوحيدة المطمئنة بلا تحفّظ هي تلك التي للخادم، ذلك المتوحّش المدجّن

الذي يقترن ذكره أيضا بتلك الفكرة المبتذلة المشتركة بين كل حكايات إفريقيا البارعة: الخادم اللصّ الذي يختفي ومعه أغراض السّيّد). يجب علينا، مع كلّ صورة، أن نرتجف ممّا يمكن أن يحدث ولا أحد يستطيع البتّة أن يتكهّن بدقّة بما يحدث، فالسّرد «موضوعيّ» ولكنّه يستند إلى التّحالف المحزن بين أصحاب البشرة البيضاء والجلد الأسود، وبين البراءة والتوحّش، وبين الروحانية والسّحر؛ إذ أنّ الجميلة تقيّد الوحش، ودانيال يدع الأسود تلحسه: إنّ حضارة الرّوح لتُخضع همجيّة الغريزة.

الحيلة العميقة لعمليّة بيشون هي أن يجعل المرءَ يرى عالم الزنج بعيون الطفل الأبيض: كلّ شيء فيه له بلا شكّ ملامح دمية الغينيول. لكن، بما أنّ هذا الاختصار يغطّي بالضّبط الصّورة التي يصنعها الحسّ السليم عن الفنون والأعراف الدّخيلة، فها أنّ قارئ ماتش Match قد ثبت على رؤيته الطفوليّة، واستقرّ أكثر بقليل في ذلك العجز عن تخيّل الغير الذي أشرت إليه فيما يتعلّق بأساطير البرجوازيّة الصّغيرة. الحقيقة في عمقها أنْ ليس للزنجيّ حياة مليئة ومستقلّة: إنّه كيان غريب يُختزل في وظيفة طفيليّة هي وظيفة تسلية الرّجال البيض بباروكه المرعب رعبا غامضا: إنّ إفريقيا هي دمية غينيول خطرة نوعا ما.

والآن إن أردنا أن نبحث جيّدا عن منظومة الصّور العامّة (Match: حوالي مليون ونصف من القرّاء)، وعن جهود علماء الأعراق من أجل إزالة الغرابة عن الظاهرة [٦٧] الزّنجية، والتحفّظات الصّارمة التي يرصدونها بعد منذ زمن قديم جدّا حين يضطرّون إلى استعمال هذه المفاهيم الغامضة التي لـ«بدائيّة» والـ«بالية»، والنّزاهة الفكريّة لرجال مثل موس وليفي شتراوس ولوروا

غورهان في تعاملهم مع المصطلحات القديمة الجذريّة المموّهة، إنْ أردنا ذلك فسنفهم أفضل واحدة من عبوديّاتنا الكبرى: الطلاق الشاقّ بين المعرفة والأسطورة. العلم يسير بسرعة وسيرا مباشرا في طريقه؛ لكنّ التمثّلات الجماعيّة لا تتبعه، فهي ما تزال في قرون إلى الخلف وتثبّتها السلطةُ والصحافة الوطنيّة وقيم النظام راكدةً في الخطأ.

ما زلنا نعيش في عقليّة ما قبل فولتيرية، وهذا ما علينا أن نقوله ونعيد قوله بلا توقّف. لأنّ في عهد منتسكيو أو فولتير إن تعجّب المرء من الفُرس أو من الهورون Hurons، كان ذلك على الأقلّ من أجل أن ينسبوا إليهم فائدة الافتقار للحكمة. لن يكتب فولتير اليوم مغامرات بيشون مثلما كتبتها ماتش: سوف يتخيّل بدلا من ذلك، بيشون آكل لحوم البشر (أو كوريّا) يكافح مسرح الدّمى وهو يُفجّر بقنابل النابالم على يد الغرب.

عامل خفيف الروح

فيلم كازان Kazan على الأرصفة مثال جيّد عن الخداع. مدار الفيلم، كما لا شكّ تعلمون، عامل ميناء جميل كسول، وفظّ قليلا (قام بالدور الممثل مارلون براندو Marlon Brando) يصحو ضميره قليلا قليلا بفضل الحبّ والكنيسة (التي تقدّم لنا في صورة كاهن صداميّ على الطريقة السبالمانيّة). وبما أنّ هذه الصّحوة تزامنت مع إزالة نقابة عمّال محتالة وفاسدة يبدو أنّها استحثّت عمّال الميناء على أن يقاوموا بعضا من مستغلّيهم، فلقد [٦٨] تساءل بعضهم عمّ إذا كنّا نواجه فيلما جريئا، فيلما من الـ«يسار» موجّها ليعرض على جمهور المشاهدين الأمريكيّ المسألة العمّاليّة.

في واقع الأمر تتعلّق القضيّة مرّةً أخرى، بحكّة لقاح الحقيقة

الذي أشرت إلى آليته المعاصرة كلّيًا وأنا أتحدّث عن أفلام أمريكيّة أخرى؛ يُحوّل المجرى فتُلقى على عاتق فريق صغير من القنّاصة وظيفة استغلال ربوبيّة العمل الكبرى؛ وعبر هذا الشرّ الصغير المعترف بارتكابه والذي استقرّ في الأذهان على أنّه بثرة خفيفة وقبيحة، يُبدّل الاتجاه بعيدا عن الشرّ الحقيقيّ وتُتجنَّب تسميته وتُطرد روحه الشريرة.

غير أنّه يكفي أن توصف «أدوار» فيلم كازان وصفا موضوعيّا حتّى نبني دون شكّ قدرته على الخداع: البروليتاريا تتشكّل في الفيلم من فريق من كيانات رخوة، حانية ظهورها تحت عبوديّة يرونها جيّدا من دون أن تكون لهم الجرأة على زعزعتها: الدّولة (الرأسماليّة) تختلط بالعدالة المطلقة، هي الملجأ الوحيد الممكن ضدّ الجريمة والاستغلال: إنْ تمكّن العامل من الوصول إلى الدّولة وإلى شرطتها وإلى لجنة تحقيقها، فإنّه يكون قد نجا. أمّا الكنيسة فإنّها وهي في ملامح حداثة رنّانة، ليست أكثر من سلطة وسيطة بين البؤس المقوّم للعامل والسّلطة الأبويّة للدولة - المشغّل. وفي الأخير وعلاوة على ذلك، فإنّ كلّ هذه الحكّة الصغيرة من العدل والوعي تخفّف بسرعة فائقة وتحلّ في خضمّ الاستقرار الكبير الذي يكون له طابع فعل الخير حيث يشتغل العمّال وحيث يجلس المشغّلون مكتوفي الأيدي وحيث يبارك القساوسة هؤلاء بعضهم بعضا في وظائفهم المناسبة.

إنّها النّهاية نفسها، على أيّة حال هي التي تخذل الفيلم، في اللحظة التي ظنّ فيها كثيرون أنّ كازان قد وقّع بخداع على تقدّميّته: في المشهد الأخير نرى براندو وبمجهود خارق قد وفّق في أن يقدّم نفسه على أنّه عامل جيّد له ضمير يقظ، يقف أمام مشغّله الذي ينتظره . لكنّ هذا المشغّل كان مصوّرا بوضوح تصويرا ساخرا. قال

قائل [من المشاهدين]: انظروا كيف يسخر كازان بخداع من الرأسماليّين.

ها هنا تكون الحالة المثالية لتطبيق طريقة كشف الأوهام التي اقترحها برشت، ولفحص نتائج الانتساب [الإيديولوجيّ] الذي نمنحه في بداية الفيلم للشخصية الرئيسة. من الواضح [٦٩] أنّ براندو يمثل بالنسبة إلينا بطلا موجبا تُعلّق به الجماهير كلّها قلبها على الرّغم من سلبيّاته، وهو كذلك وفقا لذلك المنوال من المشاركة [النفسيّة] التي لا يريد المرء بعامّة أن يشاهد عرضا ممكنا خارج إطارها. هذا البطل الذي صار أعظم من ذي قبل لعثوره من جديد على وعيه وشجاعته، هذا البطل المجروح والفاقد لقوّته ولكنّه ما يزال عنيدا، حين يتّجه نحو المشغّل الذي سيردّه إلى العمل، فإنّ تقاسمنا للشّعور الواحد لم يعد يعرف الحدود، وسوف نتماهى تماما ودون تفكير، مع هذا المسيح الجديد، وسوف نشترك من غير كابح في مشهد صلبه. إلّا أنّ هذا العروج المؤلم إلى السّماء، عروج براندو، يؤدّي في الواقع إلى الاعتراف السلبيّ بربوبيّة العمل الأبديّة: ما يُرتّب لنا على الرّغم من كلّ الكاريكاتورات، هو استتباب النّظام؛ نحن نتصالح مع برونْدو ومع عمّال الموانئ ومع كلّ عمّال أمريكا، في كنف شعور بالنّصر وبالارتياح، ولكنّا نتصالح بين أيادي ربوبيّةِ عمل لم يعدْ يجدي في شيء رسمُ مظهرها المشوَّه: لقد مضى زمن منذ أن احتُجزنا وطُلينا بالقار في اتّحاد شعوريّ قدريّ مع عامل المناجم هذا الذي لا يعثر من جديد على معنى العدالة الاجتماعية إلّا لكي يقدّم لها آيات الولاء ويهبها لرأس المال الأمريكي.

نحن نستطيع أن ندرك الأم جيّدا: أنّ الطبيعة التّشاركيّة لهذا المشهد هي التي تصنع موضوعيّا حلقةَ الإيهام والخداع. بما أنّنا

مدرّبون على حبّ بروندو منذ البداية، فإنّنا لا نستطيع في أيّما لحظة، أن ننقده ولا حتّى أن ندرك حمقه الموضوعيّ. نحن نعلم أنّ براشت قد اقترح طريقته في التماسف من الدور للحماية من خطر مثل هذه الآليّات تحديدا. كان براشت سيطلب من بروندو أن يُظهر سذاجته، وأن يجعلنا نفهم بأنّه على الرغم من كلّ التعاطف الذي يمكن أن نكنّه له تجاه بؤسه، فإنّ الأهمّ من ذلك أن نعرف أسباب ذلك البؤس وأشكال علاجه. يمكن أن نلخّص الخطأ الذي وقع فيه كازان بالقول إنّ ما كان يعنيه فيما عرضه على الحُكْم، لم يكن الرأسماليّ بقدر ما كان بروندو نفسه. ذلك أنّ ما يُنتظر من ثورة الضحايا هو أكثر ممّا ينتظر من رسم ساخر لجلّاديهم.

وجه غاربو

[٧٠] ما تزال غاربو تنتمي بعدُ إلى ذلك العهد من السّينما الذي كان التقاط [صورة] فيه للوجه البشريّ يوقع بالجماهير في أعتى اضطراب، تلك اللّحظة التي كان المرء يضيع فيها بالمعنى الحرفيّ للضّياع، في صورة بشريّة كضياعه في شراب الحُبّ، وحيث كان الوجهُ يشكّل نوعا من الوضع المطلق للجسد، نوعا لا يمكن بلوغه ولا التخلّي عنه. كان وجه فالنتينو قبل سنوات قليلة يدفع على الانتحار؛ ولا يزال وجه غاربو يساهم في نفس عهد الحبّ المهذّب، وفيها كان الجسم يطوّر مشاعر صوفيّة للهلاك.

إنّ ذلك الوجه هو بلا شكّ، وجه-موضوع بديع؛ ففي فيلم الملكة كريستين La Reine Christine الذي أعدنا مشاهدته في باريس هذه السنوات، ترى إنّ لمسحوق التّجميل سُمْكَ قناعٍ ثلجيّا: إنّه ليس وجها مرسوما، ولكنّه وجه مُجصّص تحميه مساحة اللّون ولا

تحميه خطوطه. ووسط كلّ هذا الثّلج الذي هو هشّ ومتماسك في آن واحد، فإنّ العينين السّوداويْن اللّتين بدتا كلُبّ فاكهة غريبٍ ولكنّهما مطموستي الدلالة إطلاقا، كانتا وحدهما رضّتين نابضتيْن قليلا. وعلى الرّغم من ذلك الجمال المفرط، فإنّ هذا الوجه غير المرسوم بل المنحوت بسلاسة والقابل للتّفتيت، أي الوجه الكامل والزّائل في آن واحد، ينضمّ إلى سِحنة شارلو الطحينيّة، وعينيه النّباتيّتيْن المُظلمتين، ووجهه الطّوطميّ.

إلّا أنّ إغراء القناع الكامل (قناع العصور القديمة، على سبيل المثال) ربّما يستلزم بشكل أقلّ، موضوع السرّ (كما هو الحال مع نصف الأقنعة الإيطاليّة) ممّا يستلزمه إغراء النّموذج الأصليّ لوجه بشريّ. ولقد عرضت غاربو علينا ضربا من فكرة أفلاطونيّة عن المخلوق، وهو ما يفسّر لمَ كان الوجه الذي تصوّره بلا جنس تقريبا، دون أن يكون مع ذلك وجها يثير الشّبهة. صحيح أنّ هذا الفيلم (الملكة كريستين هي بالتناوب امرأة وفارس شابّ) يفسح المجال لهذا [الضّرب] من انعدام التّمايز. ولكنّ غاربو لا تؤدّي في الفيلم أيّ عمل بطوليّ للتحوّل الجنسيّ. فهي دائما هي نفسها، وتحمل دون تظاهر، تحت تاجها أو تحت قبّعات اللّبد الكبرى المنخفضة، الوجه الثّلجي المفرَدَ نفسه. اسم الإلهية الذي [٧١] تلقّبت به لا يرمي بلا شكّ إلى أن ينقل حالة فائقة من الجمال الباهر بقدر ما يرمي إلى نقل ماهيّة شخصيّتها الجسديّة التي تنحدر من السّماء حيث تتشكّل كلّ الأشياء وتكتمل في أعلى درجات الوضوح. هي نفسها تعرف ذلك: تعرف كم من الممثّلات وافقن على يسمحن للحشد بأن يرى نضج جمالهنّ الذي يسحر الألباب. هي لم تكن كذلك؛ لا ينبغي للماهيّة أن تفسُد، وينبغي لوجهها ألّا تكون له أيُّ حقيقة أخرى غيرَ حقيقة

كمالها الفكريّ، بل أكثر من ذلك ألّا تكون له حقيقة كماله التشكيلي. لكنّ الماهيّة صار شيئا فشيئا مُظلمةً تحجبُها تدريجيّا، النظاراتُ والقبّعات الشّمسيّة والمنافي: لكنّها لم تفسد قطّ.

ومع ذلك، يُرسم في هذا الوجْه المتألّه، شيء أكثر حدّة من قناع: هو نوع من العلاقة الطّوعية وبالتّالي البشريّة بين فتحة المنخرين وقوس الحاجبين؛ دالّة نادرة وفرديّة [تربط] بين منطقتين من المحيّا. وليس القناع إلّا جمعا من الخطوط، أمّا الوجه فهو قبل كلّ شيء تذكير بعض الخطوط بعضَها بالموضوع. يمثّل الوجه الذي تصوّره غاربو هذه اللّحظة الهشّة التي ستشتقّ فيها السّينما جمالا وجوديّا من جمال جوهريّ، هذه اللحظة التي فيها سيُحوّل النموذج الأصليّ وجهته نحو سحر الوجوه الفانية، هذه اللّحظة التي تحلّ فيها غنائيّة المرأة محلَّ وضوحِ الماهيّات الجسديّة.

يوفّق وجه غاربو المصوّر بما هو لحظة انتقاليّة، بين عصريْ أيْقونيّتيْن، إنّه يؤمّن المرور من الرّهبة إلى الفتنة. ومعلوم أنّنا اليوم في القُطب الآخر من هذا التّطوّر: فوجه أودري هيبورن Audrey Hepburn على سبيل المثال، مُفَرَّدٌ، ليس فقط بموضوعاته الخصوصية (المرأة الطفل والمرأة القطّ) ولكن أيضا بشخصها، بضرب من التّخصيص النوعيّ في الوجه هو تقريبا فريد، وجها لم يعد له شيء جوهريّ، بيد أنّه متألّف من تركيبٍ لا حصر له من الوظائف التشكّليّة. فرادة غاربو إن نُظر إليها بما هي لغةٌ، كانت من مستوى مفهوميٍّ، وأمّا فرادة أودري هيبورن فمن مستوى جوهريّ. محيّا غابرو فكرةٌ، ومحيّا هيبورن حدث.

السّلطة والتّهتّك

[٧٢] في أفلام السّلسلة السّوداء وصلْنا اليوم إلى مدوّنة إشاريّة جيّدة للتهتّك؛ غانيات لهُنّ أفواهٌ طريّة ينفُثن منها دوائر الدّخان تحت وقع تحرّش الرّجال، وطقْطقات أصابع أولمبيّة تنذر بإشارة بيّنة وشحيحة عن عاصفة، وثوبُ بحّارة مَحْبُوكٌ هادئُ اللّوْن تلبسه زوجة رئيس عصابة، وهي في أوج الوضعيّات الحميميّة. لقد كان الغريسبي *Grisbi* (المال) قد مأسَسَ بعدُ إشارية التّحلّل هذه بأنْ منحها كفالة الطّابع اليوميّ الفرنسيّ الخالص.

عالَم قطّاع الطرق هو قبل كلّ شيء، عالم الدّم البارد. تُختزل الوقائعُ التي تحكم عليها الفلسفة المشترَكة بأنها ما تزال هامّة مثل موت إنسان ما في رسم نهائيّ، وتُقدَّم في حجْم ذرّة إشَارة: حبّة صغيرة في انتقال السّطور انتقالا هادئا، وإشارة بطقطقة إصبعين، وفي الطّرف الآخر من الحقل الإدراكيّ يسقط رجُلٌ أسير المواضعة ذاتها التي للحركة. هذا العالم من التّلطيف [البيانيّ] الذي دائما ما يُبنى على أنّه سُخرية مجمّدة من المشْجاة هو أيضا كما نعلم، الكون الأخير لمسرحيّة العفاريت. ضيق الإشارة الحاسمة له تقليد أسْطوريّ كامل بداية من نومان *numen* (الإيماءة بالرأس) الآلهة الغابرة، بأن تجعل المقدّر البشريَّ ينهار بحركة من رأسها، وصولا إلى لمسة من عصا العفريت أو المشعوذ. ولا شكّ في أنّ السّلاح النّاري قد أبعد مَسافة الموت، ولكنّه أبعدها على نحو عقليّ شديد الظهور حتّى إنّه كان ينبغي أن تُدقّق الإشارة لكي تُظهر من جديد حضور القدر؛ هذا هو بالضّبط معنى تهتّك قُطّاع طُرُقِنا: إنّه بقيّة من حركة مأساوية تنجح في الخلط بين الإشارة والحدث بأدقّ الأحجام.

سألحّ من جديد على الدّقّة الدّلاليّة التي لهذا العَالم وعلى البنية

الفكريّة (وليس فقط البنية الشعوريّة) التي للمشهد. فالإخراج المفاجئ للمسدّس الآليّ من السّترة في مشهد [٧٣] رمزيّ ذي مغزى لا يدلّ البتّة على الموت، لانّ الاسْتعمال يشير منذ زمن إلى أنّ الأمر يتعلّق بتهديد بسيط يمكن أن يكون وقعه منقلبا بأعجوبة إلى نقيضه: خروج المسدّس ليس له ههنا قيمة مأساويّة، ولكن له قيمة عرفانيّة لا غير؛ تعني الإشارة ظهور انقلاب طارئ، وهي إشارة حجاجيّة وليست مُرعبة بالمعنى الحقيقيّ للعبارة؛ فهي تتطابق مع ذلك الانقلاب في التّفكير الذي نجده في مسرحية لماريفو Marivaux: انقلبت الوضعيّة، إذْ قد ضاع دفعةً واحدة ما كان موضوعَ غزو؛ يجعل باليه المسدّسات الزمن أكثر قبولا للتغيير متوفّرا داخل مسار الحدث على عودات إلى الصّفر وقفْزات رجعيّة مناظرة لقفزات لعبة الإوزّة. المسدّس الآلي هو لغة تتمثّل وظيفتها في الحفاظ على ضغط للحياة وفي تجنّب سياج الزمن؛ إنّه اللّوغوس *logos* (العقل الكلي) وليس البراكسيس *praxis* (الممارسة).

حركةُ قاطع الطريق الوقحةُ لها في المقابل، كلّ السلطة التي أتفق الناس على أنّها للقرار. هي بلا اندفاع، وسريعة في البحث المعصوم من الضّلال عن نقطة نهايتها، هي تقطع الزمن وتعكّر صفو البلاغة. كلّ تهتّك يؤكّد أنّ الصمت وحده هو الفعّال: ذلك أنّ الحياكة والتّدخين ورفع الإصبع، هي عمليّات تفرض فكرةَ أنّ الحياة الحقيقيّة تكون في الصّمت وأنّ للعمل على الزمن حقَّ الحياة والموت. هكذا فإنّ للمشاهد وهمَ عالم حقيقيّ لا يتغير إلا تحت ضغط الأعمال، ولا يتغيّر البتّة تحت ضغط الأقوال؛ إن تكلّم قاطع الطّريق فلن يكون كلامه إلّا بالصّور ولن تكون اللغة لديه غير شعر، وليس للكلمة وظيفة خلّاقة لديه: أن يتكلّم هو طريقته في أن يكون

عاطلا بلا عمل وأن يسم بعلامة عطالته. هناك كون جوهريّ هو كون الحركات المزيّتة تماما والمتوقّفة دائما في نقطة دقيقة ومعلومة سلفا، وهو ضربٌ من مجموع النّجاعة المحض: ثمّ إنّ هناك فوق ذلك بعض الحواشي المطرّزة من العاميّة التي تكون مثل الرفيع غير المفيد (وبالتالي الأرستقراطيّ) لاقتصاد تكون فيه القيمة الوحيدة للتّبادل هي الحركة.

لكن على هذه الحركة حتّى تدلّ على التباسها بالفعل، أن تصقل كلّ مغالاة ويستدقّ حجمُها إلى أن تبلغ عتبةَ إدراك وجودها: لا ينبغي أن يكون لها إلّا السُّمك الذي لرابط بين السّبب والنّتيجة؛ والتهتّك هنا هو العلامة الأكثر ذكاء عن النّجاعة؛ [٧٤] كلّ شخص يجد فيها مثاليّةَ عالم رحيم وقد حُبّر بالحركيّة البشريّة الخالصة، عالما لن يبطئ البتّة تحت إرباك اللّغة: إنّ قطّاع الطّرق والآلهة لا يتكلّمان، هم يحرّكون الرّأس فيتحقّق كلّ شيء.

الخمرة والحليب

تشعر الأمّة الفرنسية بأنّ النّبيذ متاع حكر عليها، تماما مثل الثّلاثمائة والسّتّين نوعا من الجبن التي لها ومثل ثقافتها. إنّه الشّراب الطّوطم المقابل لحليب البقرة الهولندية أو للشّاي الذي تحتسيه رسميّا الأسرة الملكيّة البريطانية. وقدّم باشلار بالفعل التّحليل النّفسي الأساسيّ لهذا السّائل، في نهاية مقالته حول أحلام الإرادة، وأظهرت المقالة أن النّبيذ هو عصارة من الشّمس والأرض وأنّ هيأته الأساسيّة ليست الرّطوبة ولكن الجفاف، وعلى هذا الأساس فإنّ الجوهر الأسطوريّ الذي يناقضه أكثر من غيره هو الماء.

والحقّ أنّ النبيذ يدعم مثله مثل أيّ طوطم معمّر، أساطير متنوّعة

لا تحرجها التّناقضات. فلطالما اعتُبر هذ الجوهر الغَلفانيّ على سبيل المثال، أكثر من غيره قدرة على إذهاب العطش، أو على الأقلّ يُستخدم العطش عذرا أوّليّا لاستهلاكه ('إنّه طقسٌ مُعطش'). والنّبيذ في شكله الأحمر، لديه أقنوم قديم جدّا هو الدّم، وهو السّائل الكثيف والحيويّ. هذا لأنّ شكله الخلطيّ في الواقع ليس مهمّا؛ فهو قبل كلّ شيء جوهر تحويل، قادر على عكس الوضعيّات والاحوال، وعلى أن يستخرج من الأشياء ضدّها: كأن تجعل مثلا من الرّجل الضّعيف قويّا أو من الصّموت مِهْذارا. ومِن ثمَّ، كان له إرثه الخيميائي القديم، وقدرته الفلسفيّة على التّحويل أو الخلق من عدم.

والنّبيذ لكونه أساسا وظيفة يمكن تغيير حدودها، فإنّ لديه في الظاهر قدرات تشكيليّة [٧٥]: يمكن أن تكون بمثابة ذريعة للحلم وكذلك للواقع، وذلك يتوقّف على من يستخدم الأسطورة. بالنّسبة إلى العامل سيكون النّبيذ تهيئا وتيسيرا من الخالق للمهمّة التي أنيطت بعهدته ('إرادة العمل'). وبالنّسبة إلى المثقّف، سيكون للنّبيذ الوظيفة المعاكسة: «النّبيذ الأبيض الصّغير Le petit vin blanc» أو «البوجولاي Beaujolais» الخاصّيْن بالكاتب، ستكون مهمّتهما قطعه عن العالم الطبيعيّ جدّا عالم المُشكَّلات والمشروبات الفضّيّة (المشروبات الوحيدة التي تدفع الفخامة إلى تقديمها إليه). سوف ينقذ المثقّفَ النّبيذُ من الأساطير، وسوف ينزعه من مثقفيّته، ويجعله على قدم المساواة مع البروليتاريّ. وبالنبيذ يقترب المثقّف من فحولة طبيعيّة، وهكذا يعتقد أنّه يمكن له الهروب من لعنة قرن ونصف من الرومانسيّة لا يزال يُلقي بكلْكله على نشاطه الدّماغيّ البحت (معلوم أنّ إحدى الأساطير الخاصّة بالمثقّف الحديث هي هاجس«أن يكون فحلا»).

ولكن ما يميّز فرنسا هو أن قوّة تحويل النّبيذ لم تُعرض عَلَنًا باعتبارها هدفا. بلدان أخرى يشرب أهلها النّبيذ ليصلوا إلى حالة سكر، وهذا يتّفق عليه الجميع. أمّا في فرنسا، فالسّكر هو نتيجة، وما كان أبدا غايَة. ويُشعر بالشّراب كما يشعر بانبساط المتعة، وليس باعتباره السّبب الضروري للتأثير الذي يُسعى إليه: النبيذ ليس فقط شراب الحبّ، بل هو أيضا عمل دائم من الشّرب. الحركة لها هنا قيمة زُخْرفيّة، ولا تُفصل قوّة النّبيذ أبدا عن صيغ وجوده (على عكس الويسكي على سبيل المثال -وهو يُشرب لنشْوته - «الأكثر استطابة، مع المؤثّرات الأقلّ مشقّة»- الذي يُبتلعُ ويتكّرر والذي يختزل شُربه في فعل-سبب).

كلّ هذا هو معروف جيّدا وقيل ألف مرة في الفولكلور، والأمثال، والحوارات والأدب. ولكنّ هذه العالميّة نفسها تستلزم نوعا من الامتثاليّة: الاعتقاد في النّبيذ هو عمل جماعيّ قسريّ. فالفرنسيّ الذي سيحافظ على بعض المسافة بعيدا عن الأسطورة، سوف يعرّض نفسه لمشاكل الاندماج الطفيفة ولكنّها مشاكل محدّدة، وأوّلها أنّه سيكون في حاجة بالفعل، إلى أن يشرح موقفه. ويلعب مبدأ العالميّة دوره تماما هنا في معنى أنّ المجتمع يلقّب بالمريض أو السّقيم أو الخليع أيَّ شخص لا يعتقد في النبيذ: المجتمع لا يستوعبه (بالمعنيين [٧٦] الفكريّ والمكانيّ، للكلمة). وعلى العكس من ذلك، تُمنح شهادة الاندماج الجيّد لمن يمارس شرب النّبيذ: المعرفة بكيفيّة الشّرب هي تقنية وطنيّة مفيدة في نعت الفرنسيّ، للتدليل في الآن نفسه على قدرته على الأداء وضبطه لنفسه واجتماعيّته. وهكذا يؤسّس الخمر أخلاقا جماعيّة فيها يُفتدى كلّ شيء: التّجاوزات والمصائب والجرائم هي بلا شكّ ممكنة مع الخمر، ولكنْ من

المستحيل أن يكون المكر أو الغدر أو الخسّة ممكنة مع الخمر. الضّرر الذي يمكن أن يولد منه هو ذو طبيعة حتميّة، هو شرٌّ مسرح وليس شرّ جِبِلّة.

صار الخمر جزءا من ضرورات الحياة الاجتماعية لأنه لا يؤسّس الأخلاق فقط ولكن يؤسّس أيضا زخرفا؛ هو يحلّي المراسم الاحتفاليّة الأكثر زهدا في الحياة اليوميّة الفرنسية، من الوجبة الخفيفة (الأحمر الكبير (خمر سيّء النّوع) وجبن كاممبير) إلى الوليمة، من المحادثة في المقهى المحلّيّ إلى الخطاب في مأدبة. هو يثير جميع المناخات، أيّة كانت؛ فيرتبط في الطّقس البارد بجميع أساطير التدفئة، وفي ذروة الصّيف يرتبط بكلّ من صور الظلّ والشّراب المنعش والحامض. ما من موقف ينطوي هناك على بعض القيود المادّية (درجة الحرارة، والجوع، والملل، والاستعباد، وفقدان البوصلة)، إلّا وكان يؤدّي إلى أحلام الخمرة. وبربطه بما هو مادّة أساسية مع وجوه غذائية أخرى، يمكن أن يغطّي جميع فضاءات الفرنسيّ وأوقاته. وحالما يحصل المرء على المعرفة ببعض دقائق حياة شخص ما، فإنّ غياب الخمرة عنها يصدمه بما هو نوع من الإغراب: سمح السيد كوتي Coty بأن تؤخذ له صورة، في بداية رئاسته السّباعيّة، وهو يجلس في المنزل أمام طاولة تضمه مع مقرّبين، حيث لم تظهر زجاجة [الجعة] ديمسنيل Dumesnil، بل حلّ محلّها وفي خرق للعادة، لُتَيْرٌ من النّبيذ الأحمر، فأصار لدى الأمّة كلّها موجة من الاضطراب؛ لقد كان الأمر لا يحتمل تماما كما لا يحتمل أن يكون الملك أعزب. فالنّبيذ هنا جزء من المصلحة الوطنيّة.

لا شكّ في أنّ باشلار كان على حقّ في أن يرى الماء نقيضا للخمر: أسطوريّا هذا صحيح. لكن اجتماعيّا وعلى الأقلّ في أيّامنا،

صار الأمر أقلّ من ذلك؛ فلقد أوكلت الظّروف الاقتصاديّة والتّاريخيّة هذا الدّور للحليب. هو الآن مضادُّ الخمر الحقيقيّ: ليس فقط بسبب مبادرات السيد منديس-فرانس Mendès-France (التي كان لها عمدا نظرة أسطورية: كان يشرب الحليب على المنبر، كما يأكل ماتوران Mathurin [المعروف بباباي Popeye] السبانخ *spinach*)، ولكن أيضا لأنّ الحليب في التشكّليّة الكبرى [٧٧] للموادّ، هو نقيضٌ للنّار بكلّ الكثافة التي في جُزَيْئاته، وبطبيعة الدّسامة، وبالتالي طبيعة التّهدئة التي فيه، وكذلك بانتشاره. والنّبيذ تشويهي، وجراحيّ، وهو يُحوِّل ويولِّد؛ لكنّ الحليب هو تجميليّ، يعقِّد، ويغطّي، ويصلح. وعلاوة على ذلك، فإنّ نقاوته المرتبطة ببراءة الطفل، هي عربون للقوّة، لقوّة لا تثير الاهتياج، ولا تثير الاحتقان، ولكنّها قوّة تهدّئ، هو أبيض، واضح، هو على قدم المساواة مع الواقع. بعض الأفلام الأمريكية، التي يكون فيها البطل صعب العريكة ولا يستنكف من أن يشرب كوبا من الحليب قبل أن يخرج مسدّسه الآلي المحبّ للعدل، قد هيّأت تكوين هذه الأسطورة البارسيفالية الجديدة؛ اليوم أيضا يُشرب أحيانا في باريس وفي أوساط العصابات والصعاليك خليطٌ غريب مؤلّف من الحليب والرّمان، قادم من أمريكا. ولكن يظلّ الحليب مادّة غريبة. فالخمر هو الوطنيّ.

أسطوريّة الخمرة يمكن فضلا عن ذلك أن تساعدنا على فهم الغموض المعتاد في حياتنا اليومية. لأنّه إن كان صحيحا أنّ النبيذ جيّد، فليس أقلّ صحّة من ذلك أنّ إنتاجها يساهم بثِقَلٍ في الرّأسمالية الفرنسيّة، سواء أكانت رأسماليّة مقطّري الخمر أم رأسماليّة المستوطنين الكبار في الجزائر الذين يفرضون على المسلم، على أرضه التي سُلبت منه، زراعة لا حيلة له غير فلحها هو المفتقر إلى

الخبز. وهكذا فإنّ هناك خرافات جذّابة جدّا هي مع ذلك ليست بريئة. وميزة اغترابنا الحاليّ هو على وجه التّحديد أنّ الخمر لا يمكن أن يكون مادّة سعيدة بالكامل إلا إذا تناسينا من غير وجه حقّ أنه هو أيضا نتاج لمصادرة الملكيّة.

شريحة لحم البقر ورقائق البطاطا

تتقاسم شريحة لحم البقر مع الخمرة الأسطورة الدّمويّة نفسَها. إنّها قلب اللحم في حالته الخالصة. وتكون لكلّ من يتناوله قوّة حمض التّورين Taurine. الواضح أنّ الهيْبة التي [٧٧] لشريحة لحم البقر نابعة من كونها شبه نيّئة: فالدّم مرئيّ فيها، وطبيعيّ وكثيف ومتراصّ وقابل للقطع في وقت واحد. ويمكن للمرء أن يتصوّر بوضوح أنّ الطّعام الشهيّ قديما كان في مثل ذلك النّوع من الموادّ الثّقيلة التي تتقلّص تحت الأسْنان بطريقة تجعل المرء يشعر في الآن نفسه وبشكل جيّد، بقوّتها الأصليّة وبطواعيّتها طواعيّة تمكّنها من التدفّق في دم الإنسان نفسه. والدمويّ هو العلّة التي تبرّر لشريحة لحم البقر أن تُوجد: لا يعبّر عن درجات طبخها بالوحدات الحراريّة ولكن بصورالدّم. شريحة لحم البقر تكون إمّا دامية (تُذكّر وهي على هذه الهيأة بتدفّق الدّم من شرايين الحيوان الذّبيح)، وإمّا مضَهَّبة (وهي حالة الدم الثقيل، الدّم المتشبّع من الأوردة التي هي هنا توحي بها البنفسجيّة، أي الحالة القصوى للّون الأحمر). لا يمكن أن يعبّر عن الطّبخة، حتّى إن كانت معتدِلة، بشكل صريح؛ في هذه الحالة المضادّة للطبيعة، ينبغي أن يكون هناك تلطيفٌ: يقال إنّ شريحة اللحم هي «في تمام» [النضج]، فيفهم منه في الحقيقة أنّه حدّ أكثر ممّا يفهم منه أنّه إتقان.

وهكذا فإنّ أكل شريحة لحم بقريّ دامية يمثّل طبيعة وأخلاقا في الآن نفسه. ومن المفترض أن تجد جميع الأمزجة فيها ضالّتها، الدّمويّون بالتّماثل، والعصبيّون والمرضى اللّمفاويّون بالتّتِمّة. ومثلما يُصبح النّبيذ عند عدد كبير من المثقّفين مادّة وسيطّية [روحيّة] تقودهم نحو قوّة الطبيعة الأصليّة، فكذلك شريحة اللّحم هي لهم مادّة استرداد، بفضلها يجعلون مبتذلا قدراتهم العقليّة ويستعيذون بالدّم واللبّ اللين، من الجفاف العقيم الذي يُتّهمون به باستمرار. فالإقبال على شريحة اللّحم التّتريّة على سبيل المثال، هو عمليّة تعويذ ضد الترابط الرومانسيّ بين الحساسيّة والمرضيّة؛ ويوجد في هذا الإعداد، جميع الحالات المنبتة للمادّة: هريس البيض الدّموي اللّزج، جوقة كاملة من الموادّ الرّخوة والحيّة، ونوع من خلاصة وافية من الصّور عن مرحلة ما قبل مخاض الولادة.

شريحة لحم البقر مثلها مثل النّبيذ في فرنسا هي عنصر أساسيّ، وصار ملكا للأمّة أكثر من كونه ملكا للمجتمع. هي تظهر في كل محيطات الحياة الغذائية: فهي تظهر في المطاعم الرّخيصة مسطّحة، محاطة بالأصفر، نعليّة؛ وتظهر في الحانات الصّغيرة التي تتخصّص فيه سميكة وتارّة؛ وفي المطابخ الفاخرة تظهر مكعّبة، قلبها مبلّل بأسره تحت قشرة خفيفة متفحّمة؛ بل هي تشارك في كلّ الإيقاعات، فتكون حاضرة في وجبة [٧٩] برجوازية مريحة أو في وجبة بوهيميّة خفيفة يحضرها أعزب. وقد تكون طعاما سريعا وكثيفا في آن واحد، وتحقّق أفضل علاقة محتملة بين الاقتصاد والفعاليّة، وبين الأساطير وطواعيّة استهلاكها.

وعلاوة على ذلك، فإنّ شريحة لحم البقر هي مِلْكٌ [قوْميّ] فرنسيّ (صحيح أنّه تحول اليوم دون انتشاره شرائحُ اللّحم

الأمريكيّة). ومثلما عليه الحال في النّبيذ، فليس هناك قيود غذائيّة تمنع الفرنسيّ من الحلم بشريحة لحم البقر. فما إنْ يجد الفرنسيّ نفسه بالخارج، حتى يشعر بالحنين إليها. شريحة اللّحم البقريّ تصبح في الغربة محصّنة بخاصيّة تكميليّة من الأناقة، لأنّ المرء يشعر في خضمّ التّعقيد الواضح للمطابخ الغريبة، بأنّ هناك طعاما يجمع بين لذّة المذاق والبساطة. ولكونه قوميّا، فإنّه يتبع مؤشّر القيم الوطنيّة: هو يساعدها على الارتفاع في زمن الحرب، هو جسد الجنديّ الفرنسيّ عينُه، و المِلْك غير القابل للتصرف والذي لا يمكن أن يمرّ إلى العدوّ إلا بالخيانة. في فيلم قديم (Deuxième Bureau contre Kommandatur: المكتب الثاني ضدّ قيادة الأركان)، تقدّم خادمة الكاهن الوطني الطّعام لجاسوس ألمانيّ متنكّر في زيّ رجل فرنسيّ مخالف للقانون: «آه، هذا أنت، لوران! سأعطيك بعضا ممّا لي من شرائح لحم البقر». وبعد ذلك، وعندما يُكشف الجاسُوس تقول: «وأنا التي أعتقدت أنّي أعطيه بعضا من شريحة لحمي البقري!». إنّها خيانة عظمى للأمانة.

وتنقل شريحة اللحم البقريّ إلى رقائق البطاطس بَريق الوطنيّة، وذلك بارتباطها عادَة بها: فالرّقائق لها بصمة الحنين والوطنيّة مثل شريحة لحم البقر. وتخبرنا مجلة ماتش *Match* أنه بعد هدنة الحرب الهنديّة الصينيّة «طلب الجنرال دي كاستري، في أوّل وجبة له، البطاطس في شكل رقائق». وعلّق رئيس قدامى محاربي الهند الصينيّة وفي وقت لاحق على هذه المعلومات مضيفا: ما زلنا عاجزين عن فهم إيماءة الجنرال دي كاستري وهو يطلب في أوّل وجبة له رقائق البطاطس. فما طُلب منّا أن نفهمه هو أنّ طلب الجنرال لم يكن بالتأكيد ردّ فعل ماديّ مبتذل، ولكنّه كان حلقة طقوسيّة من الاستيلاء

على العرق الفرنسيّ المستعاد. لقد كان الجنرال يعرف جيدا رمزيّتنا الوطنيّة؛ كان يعلم أنّ رقائق البطاطس هي العلامة الغذائية على الانتساب إلى فرنسا.

[الغوّاصة] نوتيلوس والباخرة السّكرى

يمكن لآثار جول فيرن (الذي احتُفل مؤخّرا بمرور خمسين سنة على وفاته) أن تكون موضوعا جيّدا لنقد بنيويّ: فهي آثار يمكن أن تبوّب إلى أغراض. وقد بنى فيرن نوعا من علم أصل الكون منغلقا على نفسه كانت له مقولاته الخاصة به، وله أزمنته، وله فضاؤه وامتلاؤه، وله حتى مبدؤه الوجوديّ.

يبدو لي هذا المبدأ إشارة متّصلةً إلى الانغلاق. وتخيّل السّفر يناظره عند فيرن استكشاف السّور، والتّوافق بين فيرن والطّفولة لا ينبع من تجربة صوفيّة ساذجة للمغامرة، ولكن ينبع على العكس من ذلك، من فرح مشترك بالمحدود الذي نجده في شغف الأطفال بالأكواخ وبالخيام: أن يحيط الطّفل نفسه بسور وأن يستقرّ في مكان، كذلك هو الحلم الوجوديّ للطفولة ولفيرن. النموذج الأصليّ لهذا الحلم هو رواية شبه مثاليّة: *L'Ile mystérieuse* (الجزيرة الغامضة) حيث يعيد الإنسان الطّفل اختراع العالم، يملؤه ويسيّجه، ويغلق على نفسه فيه، ويتوّج هذا الجهد الموسوعيّ بموقف البرجوازية من التملّك: الخُفّ، والغليون وموقد النار، في حين تهبّ العاصفة في الخارج، أي في ما لا حصر له، هائجة دون جدوى.

كان فيرن مهووسا بالامتلاء: فهو لا يفتر عن أن يجعل العالم متناهيا ويؤثّثه، ويجعله مليئا على هيأة بيضة. حركته هي بالضبط كحركة موسوعيّي القرن الثّامن عشر أو كحركة رسّام هولندي: العالم

محدود، العالم مليء بالأجسام القابلة للعدّ والمتماسّة. ولن تكون للفنّان من مهمّة غير أن يضع فهرسا وقائمات للجرد، وأن يجدّ في طلب الزّوايا الصّغيرة الفارغة كي يجعل الإبداعات الصّغيرة والإبداعات البشريّة تظهر في صفوف متراصّة. ينتمي فيرن إلى السلالة التقدميّة للبرجوازيّة: أعماله تعلن أنّه لا شيء يمكن أنْ يُفلت من الإنسان، وأنّ العالم، حتّى الجزء الذي كان منه قصيّا، هو كشيء في يده، وأنّ الممتلكات ليست في النّهاية، غير لحظة جدلية في سيرورة التملّك العامّ للطّبيعة. لم يكن فيرن يبحث عن [٨١] أيّة وسيلة تسعى إلى توسيع العالم بطرق رومانسيّة للهروب أو عن طريق مخططات صوفيّة للوصول إلى اللانهائيّ: إنه في سعي مستمرّ إلى التقليص من حجمه، وإلى إعماره، وإلى اختصاره في فضاء معلوم ومغلق حيث يمكن للإنسان أن يعيش فيه برفاه: يمكن للعالم أن يستخرج كلّ شيء من نفسه فهو لا يحتاج، كي يوجد، إلى أيّ كائن آخر غير الإنسان.

وبالإضافة إلى موارد العلوم التي لا حصر لها، اخترع فيرن طريقة روائيّة ممتازة من أجل أن يجعل هذا التّملك للعالم أكثر وضوحا: أن يراهن على المكان بالزمان، وأن يقرن دون انقطاع بين هاتين المقولتين، وأن يجازف بهما معا في رمية نرد واحدة أو في ضربة رأس واحدة تكونان دائما رابحتين. والانقلابات الطّارئة نفسها يُحمل على عاتقها أن ترسّخ في العالم نوعا من الحالات المرنة، أنْ تبعد السّور ثمّ تقرّبه وأن تلعب بكلّ سرور بالمسافات الكونية، وأن تجرّب بشكل خبيث سطوة الإنسان على الفضاءات والمواقيت. وعلى هذا الكوكب الذي التهمه بشكل انتصاريّ البطلُ الفيرْني الذي هو نوعٌ من أنتيوس برجوازيّ تكون لياليه بريئة و«إصلاحيّة»، غالبا ما

يَسْحَبُ هذا البطل بعضَ المجرمين اليائسين الذين يفترسهم النّدم أو يلتهمهم الأسى؛ إنّه بطلٌ من بقايا عصر رومانسيّ، بطل يُفجّر عن طريق المفارقة، عافية أصحاب العالم الحقيقيّين، من ليس لهم أيّ هاجس إلّا التكيّف بقدر الإمكان مع حالات تعقيدها لا تكمن وراءه البتّة عوامل ماورائيّة ولا حتّى أخلاقيّة، بل تكمن وراءه ببساطة بعض النّزوات المسلّية للجغرافيا.

إشارة جول فيرن العميقة، هي إذن وبلا شك، التملّك. صورة السّفينة، هي صورة في غاية الأهميّة في أسطورة فيرن، هي ليست بأيّة حال من الأحوال متناقضة مع هذا. بل على العكس من ذلك تماما: قد تكون السفينة وبشكل جيّد رمزا للمغادرة. هي على مستوى أعمق، شيفرة التسييج. الميل إلى السّفن يعني دائما فرح المرء بأنّه سينزوي تماما، فرح من يجد في متناول يده أعظم عدد ممكن من الأشياء. أن يجد المرء تحت تصرّفه فضاء محدودا تماما: حبُّ السّفن هو قبل كلّ شيء حُبّ منزل يفضّل على بقيّة المنازل لأنّه مغلق بلا انقطاع، وليس لكونه إبحارات كبرى نحو المجهول: الباخرة هي حدث سكن قبل [٨٢] أن تكون وسيلة نقل. ومن المؤكّد أن جميع سفن جول فيرن هي «زوايا اصطلاء» ممتازة، واتّساع رحلاتها البحريّة يزيد في السعادة التي وراء تسييجها، وفي تحسين إنسانيّتها الداخليّة. والغواصة نوتيلوس، هي في هذا الصّدد، الكهف الرائع: التّمتّع بالانغلاق يصل إلى ذروته عندما يمكن للمرء، ومن عمق تلك الباطنيّة التي بلا تشقّق، أن يشاهد من خلال نافذة كبيرة هوْل الغموض الخارجيّ للمياه، وهكذا يمكن له، وبإشارة واحدة أن يحدّد الدّاخل عن طريق نقيضه.

معظم السّفن في الحكاية الأسطوريّة أو في الخيال هي من وجهة

النّظر هذه، مثل نوتيلوس، موضوع عزلة عزيزة، لأنّه يكفي أن تسلّم أنّ السفينة بمثابة مسكن للإنسان، حتّى يُنَظّم فيها على الفور التّمتّع بكون مستدير وسَلِس، كونًا تجعل منه أخلاق بحريّة بأكملها فضلا عن ذلك، الإلهَ والسّيّدَ والمالكَ (هناك سيّد وحيد على متن السفينة، إلخ) في آن واحد. في أسطورة الملاحة البحرية هذه، لا توجد إلّا وسيلة واحدة لتطهير الإنسان من طبيعته الاستئثاريّة على السّفينة، هي أن يُحذف الإنسان وتترك السّفينة لوحدها؛ وعندئذ سيتوقّف المركب عن أن يكون علبة وسكنا وشيئا مملوكا، وسيصبح عيْنا مسافرة وشيئا مُغريا باللّامُنْتَهِيات وسينتج بلا توقف المغادَرَات. إنّ الموضوع الضّديد فعلا لنوتيليس فيرن هو الباخرة السكرى لرمبو، الباخرة التي تقول «أنا» والقادرة من حيث أنّها المحرَّرةُ من تجويفها، على أن تجعل الإنسان ينتقل من التحليل النفسيّ للكهف إلى شعريّةٍ حقيقيّةٍ للاستكشاف.

إشهار العُمق

كنت قد أشرت الى أنّ إشهار المطهّرات اليوم يمدح أساسا فكرة عن العمق: فالوسخ [٨٣] لم يعد مقتلَعا من السّطح بل صار مطرودا من أكثر خلاياه سرّيّة. ويرتكز كلّ إشهار مستحضرات التّجميل هو أيضا على ضرب من التمثّل الملحميّ للحميميّ. وتكسبه التّصديرات العلميّة القصيرة الموجّهة إلى تقديم المستحضر تقديما علميًا، مفعولَ التّنظيف من العمق والتخليص من العمق والتّغذية من العمق، وباختصار تكسبه حقّ التسرّب بالنّبل أو بالاحتيال. والمُفارقُ في الأمر أنّ الجلد بما أنّه قبل كلّ شيء سطح، ولكنّه سطح حيّ وبالتّالي ميّت من خاصيّته الجفاف والترهّل، فإنّه يلزم نفسه من غير أدنى جهد

بما تسمّيه بعض المستحضرات بطبقة التجديد القاعدية باعتبارها تابعة للجذور العميقة. وفضلا عن ذلك يسمح الطبّ بأن يمنح للجمال فضاء عميقا (الأدَمَة والبشرة) ويقنع النساء بأنّهنّ ثمرة نوع من المدار الإنْباتيّ حيث جمال الإزهارات يتوقّف على تغذية الجذور.

فكرة العمق هي إذن عامّة لا يوجد إعلان إشهاريّ لا تكون الفكرة حاضرة فيه. لا يُشار فوق الموادّ التي ينبغي أن تتسرّب وأنْ تتحوّل في رحم ذلك العمق الذي يكون غامضا كليّا، إلّا إلى أنّ الأمر يتعلّق بالمبادئ (فهي منشّطة ومثيرة وغذائيّة) أو بالعصارات (فهي حيويّة، مستردّة للطاقة، مجدّدة)، ويكون المعجم موليبريّا بالكامل فلا تكاد تجد فيه غير شيء قليل من التّعقيد ذي المنحى العلميّ (العامل المضادّ للبكتيريا R 51). لكن لا، فالدّراما الحقيقيّة لكلّ هذا التّحليل النفسيّ الإشهاريّ الصغير هو الصّراع بين مادّتين عدوّتين تتخاصمان بمهارة حول إرسال العصارات و«المبادئ» نحو الحقل الذي يوجد في العمق. تانك المادّتان هما الماء والشّحم.

الجوهران كلاهما ملتبس أخلاقيّا: فالماء نافع لأنّ النّاس جميعا يرون أنّ الجلد الهرم جلد جافّ وأنّ الجلود الشّابّة هي جلود غضّة، صافية (ذات غضاضة نديّة كما يقول المستحضر الفلاني)، ويحسّ المرء أنّ الصّارم والناعم وكلّ القيم الإيجابيّة للمادّة الجسديّة كأنّها ممطّطة بالماء ومنتفخة مثل غسيل، مثبّتة على هذه الحالة المثاليّة من الصّفاء ومن النظافة ومن النضارة التي يكون الماء مفتاحها العامّ. إنّ إماهة الأعماق هي إشهاريّا إذن [٨٤] عمليّة ضروريّة. ورغم أنّ النّفاذ إلى جسم غير شفّاف يبدو على الماء أمرا يسيرا بعض الشيء، فإنّ المرء يتصوّر أنّه يتبخّر بيسر وكثير الخفّة وأنّه لا يقوى على الوصول بإحكام إلى هذه الأماكن السّريّة حيث

ينشأ الجمال. ثمّ إنّ الماء في الفيزياء الجسديّة وفي الحالة الحرّة يصقل ويهيّج ويرجع إلى الهواء ويكون جزءا من النّار ولا يكون نافعا إلّا إذا سُجن واحتفظ به.

أمّا المادّة الدّهنيّة فلها الخصال والعيوب المعكوسة: فهي لا تُنعش ونعومتها مفرطة ودوامها طويل، ثمّ إنّها اصطناعيّة: نحن لا نستطيع أن نؤسّس إشهارا للجمال على فكرة مرهم التّجميل وحدها التي يشعر المرء بأنّ عدم شّفافيّتها في ذاتها حالة غير طبيعية. لا شكّ أنّ الشّحم (الذي يسمّى شعريّا زيوتا هكذا في صيغة الجمع كما هو في التّوراة أو في أقاليم الشرق) تستنبط منه فكرة التّغذية، ولكنّها تثيرها بشكل أدقّ على أنّها عنصر ناشر ومزيِّت سعيد وناقل للماء إلى باطن أعماق الجسد. ويقدّم الماء على أنّه سريع التبخّر هوائيّ وهارب وسريع الزّوال وثمين؛ وعلى العكس من ذلك فإنّ الزّيت باق، ثقيل، يضغط ببطء على المساحات، مضرِّج، يزحف دون رجوع على طول 'المَسَامّ' (شخصيّات محوريّة للجمال الإشهاري). كل إشهار لمنتجات الجمال يجهّز إذن رابطا عجيبا للسّوائل العَدوَّة التي يصرّح من الآن فصاعدا بأنّها مكمِّلة؛ ولقد تمكّن الإشهار وهو يحترم بديبلوماسيّة كلّ القيم الموجبة لأسطورة الموادّ من أن يفرض القناعة الرّائعة بأنّ الشّحوم ناقلة للماء وأنّ هناك مراهم تجميل مائيّة ونعومة من دون لمعان .

أغلب مراهم التّجميل الجديدة هي إذن على وجه الخصوص سائلة، مائعة، فائقة النّفاذ،إلخ. ؛ وفكرة الشّحم التي تعايشت طويلا مع فكرة مستحضر الجمال نفسها تتقنّع أو تتعقّد، تتحرّر من السّائليّة بل إنّها في بعض الأحيان تزول وتترك مكانها للغسول المائع أو للمقوّي الروّحي أو للعَقول الذي يجعل الأنسجة تنقبض بمجْد، هذا

إن تعلّق الأمر بمكافحة شمعيّة cirosité[1] الجسد، وتترك مكانها للخاص بشكل متأدب إن تعلق الأمر في المقابل بأن تغذّي بشكل دهني هذه الأعماق الشّرهة التي تعرض لنا بلا شفقة الظّواهر الهضميّة. هذا الانفتاح العموميّ لباطن الجسم البشريّ هو على أيّة حال سمة عامّة لإشهار منتجات الحمّام. «تنطرد عفونة (الأسنان والجسد والدم والنّفس)»: تشعر فرنسا من جديد برغبة ملحّة في النّظافة.

بعضٌ من أقوال للسّيد بوجاد

ما تحترمه البرجوازيّة الصّغرى أكثر من غيره في العالم هو المحايثة: فكلّ ظاهرة تكون مدّتها محدّدة في ذاتها بآليّة بسيطة للعودة، وهذا يعني حرفيّا أنّ كلّ ظاهرة مدفوعة الثمنتكون عند البورجوازيّة الصّغيرة ممتعة. ومهمّة اللّغة أنْ تؤكّد بأساليبها وحتى بتركيبها، أخلاقَ الردّ المضادّ. فعلى سبيل المثال قال السيد بوجاد Poujade للسيد إدغار فور Edgar Faure: «أنتم تتحمّلون مسؤوليّة القطيعة وسوف تعانون من عواقبها»، ويصبح هذا العدد من النّاس غير المحدود متّهما بالدّسيسة، ويعاد إقرار نظام كلّ شيء وإن كان لفترة قصيرة ولكنّه نظام ممتلىء لا يحدث فيه أيّ تسرّب، هو نظام الدّفع. وفي مستوى أبعد من محتوى الجملة في ذاته، هو مستوى مُوازنة التّركيب، فإنّ إقرار قانون لا يتمّ بمقتضاه شيء من دون أن تكون له

(١) لم نعثر في المعاجم الفرنسية على هذه الصيغة و نحن نقدّر أنّه استعمال خاص ببارت اشتقه من Cire الذي يعني في هذا السياق مادّة دهنية تستخدم في الإضاءة وتستعمل صيغة الصفة المشبهة cireux شمعي أو اسم المفعول ciré. [المترجم]

نتيجة مساوية وفيه يكون كلّ عمل بشريّ مواجَها بصرامة، ومستعادا، وباختصار، تكون فيه كامل رياضياتِ معادلة، إنّما هو إقرارٌ يكوّن ضمانة للبرجوازيّة الصّغيرة، ويصنع لها عالما بمقاس تجارتها.

لبلاغة القَصَاص هذه أساليبها الخاصّة بها وهي جميعا على قدر واحد من المساواة. لا يكفي أنّه تُرْقَى كلّ إهانة بتهديد، بل أكثر من ذلك فحتّى الفعل أيّ فعل لا بدّ أن يُتّقى شرّه. كبرياء «عدم التعرض للخداع»، ليست شيئا أخر سوى الاحترام الطّقوسي لنظام عدديّ يعني فيه إحباطُ [خطّةٍ مّا] إلغاءها. («كان عليهم أن يقولوا لكم أيضا إن كنتم تريدون أن تستخدموا معي الأسلوب الذي استخدم مع Marcellin Albert فعليكم أن تسقطوا ذلك من حسابكم.»). هكذا، فإنّ اختصار العالم إلى عدالة محض، والتقيّد بالعلاقات الكميّة بين الأعمال البشريّة هما حالاتان دالّتان على الانتصار. أن تجعل حدث نظيرك يدفع الثمن وأن تقاومه أو تساعد على ولادته، فكلّ ذلك يغلق العالم على ذاته وينتج سعادة بعينها. فمن الطبيعيّ إذن أن نجنيَ غرورا من ضبط الحساب الأخلاقيّ هذا: البرجوازيّة الصّغيرة متعدّدة الألوان ترتكز على تجنّب القيم الكمّيّة، وعلى جعل عمليّات التّحويلَ في مواجهة مع إحصاء المعادلات نفسها (العين بالعين، النتيجة ضدّ السّبب، البضاعة في مقابل المال، الملّيم بالملّيم، إلخ.)

السّيد بوجاد كان على وعي تامّ بأنّ العدوّ الرئيس لهذا النّظام الإطنابيّ هو الجدليّة التي تختلط لديه بالمناسبة تقريبا مع السّفسطة: لا يُنتصر على الجدليّة إلّا بعودة متواصلة إلى الحساب، إلى حوْسبة السّلوكات البشريّة، إلى ما يسمّيه السّيد بوجاد وفي اتّفاق مع الأثَل، العقلَ («هل سيصبح شارع ريفولي Rivoli أكبر من البرلمان؟ وهل تصبح الجدليّة أكثر فائدة من العقل؟») توشك الجدلية في الواقع أن

تفتح العالم الذي نعتني جيّدا بإغلاقه على معادلاته؛ وبما أنّ الجدليّة تقنية تحويل، فإنّها تناقض بنيةَ الملكيّةِ الإحصائيةَ وتفرّ خارج تخوم البرجوازيّة الصغيرة، فتُلعن أوّلا ثمّ يُصدر في شأنها مرسوم يقرّر أنّها محضُ وهمٍ: يصبّ السيّد بوجاد وهو يُسِفُّ مرّة أخرى بموضوع رومنسيّ قديم (كان عندئذ برجوازيّا)، في العدم كلّ تقنيّات الذّكاء، فهو يقابل عقلَ «البرجوازيّة الصّغيرة» بسفسطات الجامعيّين والمثقّفين وأحلامهم التي شُوّهت سمعتُها فقط لأنّ موقعها كائن خارج الواقع القابل للعدّ. («لقد أصيبت فرنسا بفائض في إنتاج أصحاب الشهادات والمتخرّجين من الكليّات ذات التقنيّات المتعدّدة والمختصّين في الاقتصاد والفلاسفة وغيرهم من الحالمين الذين فقدوا كلّ ارتباط مع العالم الواقعيّ.»)

بتنا نعرف الآن فكرة ما يعنيه واقع البرجوازيّة الصغرى: هو ليس حتّى ما يُرى بل هو ما يُعَدُّ ويُحسَب؛ لكن هذا الواقع الذي هو على درجة من الضّيق حتّى إنّه ما من مجتمع استطاع أن يحدّده، له رغم ذلك فلسفته: هي «الحس السليم»، ذاك الحسّ السليم الشهير الذي «للنّاس البسطاء» كما قال السّيد بوجاد. تمتلك البرجوازيّة الصّغيرة على [٨٧] الأقلّ برجوازيّة السيّد بوجاد (التغذية والجزارة) حصريّا الحسَّ السليم، على طريقة زائدة جسديّة رائعة، وعضوِ إدراكٍ مخصوص: هو فضلا عن ذلك عضو فضوليّ بما أنّه لكي يرى هناك جيّدا، عليه قبل كلّ شيء أن يصيب نفسه بالعمى، وأن يرفض تجاوز المظاهر ويقبل دون تَرَوٍّ، مقترحات «الواقع»، ويصرّح بأنّ كلّ ما يجازف بأن يستبدل التّفسير بالجواب السّريع اللّاذع يكون شيئا عدميّا. دوره أن يفرض معادلات بسيطة بين ما يُرى وما هو كائن، وأن يؤمّن عالما بلا تبديل ودون تحوّل ودون تقدّم. الحسُّ السليم هو

ككلب حراسة لمعادلات البرجوازيّة الصّغيرة: هو يسدّ كلّ منافذ الجدليّات ويحدّد عالما منسجما يكون المرء فيه في بيته، في مأمن من القلاقل ومن مهارب «الحلم» (افهموا من ذلك في مأمن من رؤية للأشياء غير قابلة للحسبة). وبما أنّ السّلوكات البشريّة ليست إلّا محض قصاص ولاينبغي أن تكون إلا كذلك، فإنّ الحسَّ السليم هو ردّ الفعل الاختياريّ ذاك الذي للفكر، ذلك الذي يجعل العالم المثاليّ مختصرا في إواليّاتٍ مباشرة للثأر والردّ المضادّ.

هكذا فإنّ لغة السّيد بوجاد تبيّن مرة أخرى أنّ كلّ أسطوريّة البرجوازيّة الصّغرى تتضمّن رفض الغيريّة، ونفي المختلف، وسعادة الهويّة، وتمجيدَ الشّبيه. على العموم هذا الاختزال في المعادلة للعالم يُعدّ لمرحلة توسّعية حيث يكون «تطابق» الظواهر البشريّة مؤسّسا بشكل سريع جدّا لـ«طبعٍ» وبالتّالي لـ«كونيّةٍ بعينها». السّيد بوجاد لم يصل بعد إلى تعريف الحسّ السليم على أنّه الفلسفة العامّة للإنسانيّة؛ إنّه ما يزال في نظره فضيلةَ طبقة معطاة سلفا ولا ريب على أنّها منشّط كونيّ. وهذا بالتأكيد هو المصيبة في البوجاديّة: أنّها للوهلة الأولى، مزعومةٌ على أنّها حقيقةٌ أسطوريّة، وتطرح الثّقافة على أساسٍ أنّها مرض، وهذه من الأعراض الجوهريّة للفاشيّات.

أداموف واللغة

[٨٨] رأينا منذ حين أنّ الحسّ السّليم البوجاديّ يرتكز على بناء معادلة بسيطة بين ما يُرى وما هو كائن. حين يكون مظهرٌ مّا على القطْع، شاذّا كثيرا، تبقى لهذا الحسّ السّليم المشترك وسيلة للحدّ منه دون الخروج من آليّة للمعادلات. هذه الوسيلة هي الرّمزيّة. كلّما بدت الفرجة بلا حَافز، سكن الحسّ السليم إلى أسلحة الرمز الثقيلة،

المقبولة في أفق البرجوازية الصّغرى من حيث أنّ الرمز يوحّد على الرّغم من منحاه المجرّد، بين المرئيّ وغير المرئيّ في ظلّ أنواع من التساوي الكمّيّ (هذا يساوي ذاك): يُنْقَذ الحساب ويستمرّ العالم مرّة أخرى.

حين كتب آدموف مسرحيّة عن آلات القمار، وهو موضوع مخالف للمألوف في المسرح البرجوازيّ الذي لا يعرف في واقع المواضيع المسرحيّة إلّا فراش الزّنا، سارعت الصحافة الوطنيّة إلى تحاشي غير المألوف بتحويله إلى رمز. ما دام يريد أن يقول شيئا ما فإنّه سيكون أقلّ خطرا. وكلّما كان نقد البنغ بونغ (لعبة كرة الطاولة) موجَّها إلى قرّاء الصّحف الوطنيّة (ماتش *Match* فرانس سوار *France-Soir*)، أكّد أكثر على الطّابع الرمزيّ للعمل: اطمئنّوا فإنّ الأمر لا يعدو أن يكون إلّا رمزا، ومن ثمّ تعني آلة القمار ببساطة «تعقّد النّظام الاجتماعيّ». هذا الموضوع المسرحيّ المخالف للمألوف طُهِّرَ من الشرّ بما أنّه بات يساوي شيئا مّا.

إلّا أنّ بليار البيغ بونغ الإلكترونيّ لا يرمز لشيء البتّة، لا يعبّر عن شيء، هو يُنتج؛ إنّه شيء حَرْفيّ وظيفته أن يُولّد وضعيّات اعتمادا على هدفه نفسه. لكن مرّة أخرى ههنا تُدخل كُرَيَّة بليار نقدنا إلى عطشه العميق: هذه الوضعيّات ليست نفسيّة، هي بالأساس وضعيّات لغة. وههنا واقع مسرحيّ ينبغي أن ننتهي منه بأن نقبل به إلى جانب التّرسانة القديمة للحبكات والأعمال والشّخصيات والصّراعات وعناصر المسرح الكلاسيكيّ الأخرى. البينغ بونغ هو شبكة مركّبة ببراعة، من وضعيّات اللغة.

[٨٩] ماذا نعني بوضعيّةِ لغة؟ هي هيْأة من الكلام مخصّصة لتوليد علاقات تبدو من الوهلة الأولى نفسيّة، وليست خاطئة البتّة

بقدر ما أنّها متآكلة في خضمّ التشويه ذاته للغةٍ سابقة. هذا التآكل هو الذي قضى في النّهاية على النّفسيّة. الحكي بسخرية عن لغة طبقة أو طَبْع معيّن هو مرّة أخرى امتلاك مسافة معيّنة، هو التّلذّذ كما يتلذّذ من يمتلك أصالةً ما (الفضيلة العزيزة على علم النفس). لكنْ إن كانت هذه اللّغة المستعارَةُ، عامّةً تقع دائما في محلّ أدنى قليلا من الكاريكاتور، وتغطّي كلّ مساحة الغرفة بضغط مختلف ولكن من دون أيّ تشقّق يمكن أن تتسرّب منه بعض الصّرخات أو بعض الكلام المخترع، فإنّ العلاقات الإنسانيّة على الرّغم من حركيّتها الظاهرة، تكون كأنّها مُحوَّلة إلى زجاج، ومنحرفة عن مسارها بلا تؤدة، بواسطة نوع من الانكسار اللفظيّ، ومن ثمّ تزول مشكلة «أصالتها» كحلم جميل (وخاطئ).

يقوم البيغ بونغ بالكامل على كتلة من هذه اللّغة التي توجد تحت البلور [الجليدي] والتي تشبه إنْ شئتم، تلكم الخضروات المجمّدة *frozen vegetables* التي تمكّن البريطانيّين من أن يتذوّقوا في شتائهم حموضات الرّبيع؛ هذه اللّغة التي نُسجت بكاملها من قائمات الطّعام المبتذلة ومن البديهات الجزئيّة ومن الأفكار النّمطية التي لا يمكن تبيّنها إلا بشقّ الأنفس والتي تلقى بقوّة الأمل-أو اليأس- مثل جزيئات الحركة البراونيّة[1]، هذه اللّغة ليست في واقع الأمر لغة

---

(١) حركة البراونية Mouvement brownien في الفيزياء - سميت تشريفا لعالِم الاحياء روبرت براون وقد تعني: الحركة العشوائية لجزيئات ميكرونية في مائع (سائل أو غاز). الأعمال الرياضية المستخدمة لتوضيح تلك الحركات العشوائية. حظ براون أن حركة الحبيبات الهلامية الصغيرة في سائل ناتجة عن حركة جزيئات السائل التي تصطدم بها. فكل ذرة أو جزيئ في السائل له حركة تتغير شدتها بتغير درجة حرارة السائل. وتستخدم نظرية براون لوصف الجزيئات الغروانية. [المترجم]

معلَّبة مثل ما يمكن أن تكون عليه الرّطانة الحارسة التي أصلحها هنري مونيياي Henri Monnier، إنّها بدلا من ذلك، لغة متلكّئة تتشكّل حتْما في حياة الفرد الاجتماعيّة وتذوب، لغة صادقة ومع ذلك فيها كثير من الحموضة أو من الخُضرة الداكنة، لغة في وضعيّة لاحقة حيث يكون لتجمّدها الخفيف، وللشّيء التافه من تفاصحها المبتذل بعد تعلّمها، آثارٌ لا تُحصى ولا تُعدّ. شخصيّات البغ بونغ يشبهون قليلا روبسبيار دي ميشولاي Robespierre deMichelet: هم يفكرون في كلّ ما يقولونه! قول عميق يشدّد على تلك المرونة المأساوية للإنسان في علاقته بلغته ولا سيّما عندما لا تكون، وهذا وجه أخير مثير لسوء الفهم، هذه اللغة حتّى اللغة التي يختصّ بها بالتمام.

[٩٠] لعلّ هذا سيوضّح لنا الغموض الظّاهر للبينغ بونغ: من ناحية سخريّة اللّغة هي هنا واضحة، ومن ناحية أخرى، فإنّ هذا الهُزْء لا يدع لها مجالا في أن تكون خلّاقة هنا، منتجة كياناتٍ حيّة تماما وُهبت وقتا سميكا يمكن حتّى أن يقودها عبر وجود بأسره إلى الموت. وهذا يعني تحديدا، أنّ وضعيّات اللّغة عند أدموف تقاوم بإحكام الرّمز والكاريكاتور؛ إنّها الحياة هي التي تشوّشُ اللّغة، وهذا ما يُسجّله البيغ بونغ.

آلة قمار أدموف ليست إذن مفتاحا، هي ليست قبّرة آناينزيو Annunzio الميّتة ولا هي بيت قصر مايترلينك Maeterlinck، إنّها موضوعٌ مولّد للّغة كأنّه عُنصر حَفْز، هو يرسل بلا توقّف إلى الممثّلين فتيلا من الكلام ويُوجدهم في تكاثر اللّغة. عبارات بينغ بونغ المبتذلة ليس لها جميعا فضلا عن ذلك، سُمْك الذّاكرة نفْسُه، ليس لها التّضاريسُ نفسُها ؛ فهذا يتوقّف على من يقول تلك العبارات: ساتار

Sutter المخادع الذي يصنع جملا وينشر مكتسبات كاريكاتوريّة ويعرض فورا لغةَ محاكاةٍ ساخرة تضحك بدون تردّد («الكلمات، كلّها شِراك!»). تآكُل لغة أنات Annette أخفّ وأيضا أكثر ايجابا للرّأفة من غيرها («إلى البقيّة سيّد روجيه»!).

كلّ شخصيّة من بيغ بونغ تبدو هكذا محكوما عليها بأخدودها اللّفظيّ، ولكنّ كلّ أخدود محفور بشكل مختلف، واختلافات الضّغط هذه تخلق ما يُسمّى في المسرح وضعيّات بمعنى إمكانات واختيارات. فبقدر ما تكون لغة البينغ بونغ مكتسبة بأكملها وخارجة من مسرح الحياة، بمعنى من حياة تُعطى هي نفسها على أنّها مسرح، يكون البينغ بونغ هو نفسه مسرحا من الدّرجة الثّانية. بل هو النّقيض نفسه للطبيعيّة، ذلك النقيض الذي يقدّم نفسه على أنّه يضخّم مالا يستحق الذّكر؛ هنا وفي المقابل، يُتناول الجانب االمشهديّ للحياة وللّغة على المسرح (مثلما نقول إنّ المثلجات تُتناول). وضع التّجميد هذا هو نفسه وضع كلّ كلام أسطوريّ: الأسطورة هي أيضا، مثلها مثل لغة البينغ بونغ، كلامٌ مجمّد بانشطارها الخاصّ. ولكن بما أنّ الأمر يتعلّق بالمسرح، فإنّ إحالة هذه اللغة الثّانية مختلف [٩٠]: الكلام الأسطوريّ يغوص في المجتمع، في تاريخ عامّ: بينما اللّغة التي أعاد تشكيلها أدموف لا تقدر على أن تضاعف إلّا فعلا أوّلا فرديّا بقطع النّظر عن بساطته.

لا أرى في أدبنا المسرحيّ غير كاتب وحيد نستطيع أن نقول عنه في بعض الحالات بأنّه هو أيضا بنى مسرحه على تكثير حرّ لوضعيّات اللغة: هو ماريفو Marivaux. وفي المقابل فإنّ المسرح الذي يعارض أكثر من غيره هذه المَسْرَحة للوضعية القوليّة هو المسرح اللّفظي: جيرودو Giraudoux مثلا الذي له لغة مُخلصة أي لغة

تغوص في جيرودو نفسه. لغة أداموف لها جذورها في الهواء ونحن نعلم أنّ كل ما يكون في الخارج يفيد جيّدا في المسرح.

دماغ أينشتاين

دماغ أينشتاين موضوع أسطوريّ: يشكّل الذّكاء الفائق وعلى نحو مفارق، الصّورة الآليّة الأكثر إتقانا، ويُفصَل الرّجل الأقوى عن علم النفس ليُقحم في عالم من الرّوبوتات؛ ونحن نعلم أنّ في روايات الاستباق، يكون للإنسان الأسْمى دائما أمرٌ ما متجسّد. كذلك أينشتيان: هو يعبّر عن ذلك عادة بدماغه الذي هو عضو أنطولوجيّ، وقطعة أثريّة حقيقية. ربّما كان الرّجل الأسْمى هنا وبسبب اختصاصه في الرّياضيات مجرّدا من كلّ طابع سحريّ. ليست فيه أيّة قوّة لا يُعْرَفُ مصدرُها، لا لغز آخرَ غير اللغز الآليّ: هو عضو سامٍ مُعجز ولكنّه حقيقيّ وحتى فيسيولوجيّ. أسطوريّا اينشتاين هو مادّة، قوّته لا تُفضي بشكل تلقائيّ إلى الرّوحانية، فعليه أن يُسعَف بأخلاق مستقلّة وهي [٩٢] استحضار «ضمير» العالِم (علم بلا ضمير كما يقال.) اينشتاين نفسه كان إلى حدّ ما واهبا الأسطورة بتوريثها دماغَه، بأنْ اختصم عليه مستشفيان وكأنّ الأمر يتعلّق بقطعة غير عاديّة من الآلات التي سيتسنّى أخيرا تفكيكُها. ويظهر في صورة فوتوغرافيّة ممدّدا، ورأسُه منفوش بالأسلاك الكهربائية: يسجّلون موجات دماغه، في تلكم الأثناء التي طلبوا منه فيها «أن يفكّر في النّسبية». (ولكن بالمناسبة، ماذا يعني بالضبط «التّفكير في كذا»؟) يريدون أن يُفهمونا بلا شكّ أنّ تسجيلات أمواج الزّلازل توازي في درجة عنفها كوْنَ «النّسبية» موضوعا عسير التّناول. وهكذا يعرض علينا الفكر نفسه على أنه مادّة طاقيّة، ومنتوجا قابلا لأن يُقاس بجهاز مركّب

(شبه كهربائيّ) يحوّل المادّة الدّماغيّة إلى قوّة. أسْطوريّة أينشتاين هي في الواقع عبقريّة قلّما يكون لها سحر إلى درجة أنّ المرء يتحدّث عن فكره وكأنّه يتحدّث عن عمل وظيفيّ شبيه بصناعة النّقانق صناعةً آليّة، وبطحن الذّرة أو بسحق المعادن: كان يُنتجُ من الفكر بشكل مستمرّ، كما تُنتج مطحنةُ الطّحين، والموت يعني بالنسبة إليه وقبل كل شيء توقّفَ وظيفة محدّدة الموقع: «الدّماغ الأقوى في العالم توقّف عن التفكير».

المعادلات هي ما كان من المفترض على هذا [الجهاز] الآليّ العبقريّ أن ينتجه. لقد استعاد العالم من خلال أسطوريّة أينشتاين بلذّة، صُورة المعرفة المُصاغة. ومن المفارقات، أنّه كلّما تحقّقت عبقريّة الرّجل في شكل نوع من أنواع بنات دماغه، وكلّما التحق نتاج ابتكاره بحالة سحريّة، تجسّدت من جديد الصّورة الباطنيّة القديمة للعلم ذلك الذي يكون منغلقا تماما في هيأة عدد قليل من الحروف. هناك سرّ وحيد للعالم، ويحفظ هذا السرّ في كلمة واحدة. والكون مؤمّن في الخزنة الحديديّة وتبحث الإنسانية عن رمزها المفتاح: أينشتاين وجده تقريبا، وها هي أسطورة أينشتاين. نعثر فيها على جميع الموضوعات الغنوصيّة: وحدة الطبيعة، وإمكانيّة مثاليّة لتقليص أساسيّ في العالم، القدرة على فتح أَغلاق الكلمة، والصّراع القديم بين السرّ والكلام، فكرة أنّ المعرفة الكليّة لا يمكن أن تنكتشف إلّا دفعة واحدة، مثل القفل الذي يفتح فجأة بعد ألف محاولة فاشلة. تجسّد [٩٣] المعادلة التاريخية: $E=mc^2$ من خلال بساطتها غير المتوقّعة، تقريبا فكرة المفتاح المحضة، هو مفتاح عار، خطّي، مصنوع من معدن واحد، يفتح بسهولة سحريّة تماما الباب الذي أصررنا على فتحه بلا جدوى من قرون. وتعبّر منظومة الصّور بأمانة

عن ذلك: آينشتاين المصوَّر، يصوّر وهو يقف بجانب سبّورة مكسوّة بعلامات رياضيّة ذات تعقيد واضح. وأينشتاين المرسوم -بمعنى أنّه دخل إلى الحكاية الأسطوريّة- يُرسم والطّباشير لا يزال بين أصابعه، بعد أن كتب على سبّورة فارغة، وكأنه فعل ذلك من غير استعداد مسبق، القاعدة السّحريّة للعالم . وبهذه الطريقة تظهر الأسطوريّة وعيا بطبيعة المهامّ المختلفة: يجنّد البحث الحقيقيّ تُرُسًا آليّة، ولها كمركز [قيادة] عضو مادّي بكامله ليس له من الوحشيّة إلّا تعقيده السّيبارْنيّ؛ أمّا الاكتشاف وعلى العكس من ذلك فجوهره سحريّ، وهو بسيط مثل عنصر أساسيّ، مثل جوهر أساسيّ، ومثل حجر فلاسفة الهرمسيّة، مثل ماء قطران بيركلي Berkely، أو أوكسجين شيلّنْغ Schelling.

لكن بما أنّ العالَم ما زال مستمرّا في الوجود، والأبحاثَ تتكاثر على كلّ حال، وبما أنّه ينبغي أيضا الحفاظُ على نصيب الله من ذلك، فإنّه لا بدّ من أن يأتي من جهة أينشتاين فشلٌ: لقد مات آينشتاين كما قيل، دون أن يكون قادرا على التحقّق من «المعادلة التي كانت تضبط سرّ العالم». وحتّى تنتهي الحكاية، قاوم العالَم إذن إلى النّهاية. انغلق السرّ مرّة أخرى حالما اكتُشف، لقد كان الرمز المفتاح ناقصا. وهكذا، استوفى آينشتاين جميع شروط الأسطورة، هو الذي لم يأبه بتناقضاتها المحتملة وقد أقام لها أمنا مطبوعا بطابع النّشوة: كانت الأسْطورة تضمّ في وقت واحد، السّاحر والآلة، والباحث القارّ والمحقّق غير المتلهّف، كان العنان يطلق فيها للأفضل وللأسْوأ، كان فيها الدّماغ جنبا إلى جنب مع الضمير، لقد جسّد أينشتاين الأحلام الأكثر تناقضا، وكان أسطوريّا يوفّق بين سطوة الإنسان اللانهائيّة على الطبيعة و«جَبْر» مقدّس لم يقدر هو أيضا أن يردّه.

الرّجل النّفّاثة[1]

الرّجل النّفّاثة هو قائد طائرة نفّاثة. وقد دقّقت مجلّة ماتش *Match* التّوصيف بأنْ قالت إنّه ينتمي إلى فصيلة جديدة من الطّيران، هي أقرب إلى الإنسان الآليّ منه إلى البطل. ومع ذلك هناك في الرّجل النّفاثة عدّة بقايا بارسيفالية سنأتي على ذكرها بعد قليل. ولكن ما يذهل أوّلا في أسطوريّة الجات مان jet-man (الرجل النّفّاثة) هو استبعاد عنصر السّرعة: لا شيء في الحكاية الأسطوريّة يلمح جوهريّا إلى هذه التّجربة. وعلينا هنا أن ندخل في مفارقة، هذه المفارقة تلقى بالمناسبة قبولا واسعا من الجميع، بل يستهلكها الجميع على أنّها دليل على الحداثة. تتمثّل هذه المفارقة في أنّ الإفراط في السّرعة ينقلب إلى استراحة. ويقدّم البطل -الطّيّار نفسه على أنّه كان يَنْمَازُ بأسْطوريّة كاملة عن السرعة الملموسة، وعن الفضاء الملتهَم، وعن الحركة التي تُثمِل. أمّا الجات مان Jet-man، فسيتحدّد من جهته باعْتلال في حسّ الباطن النّاجم عن الثّبات في المحلّ («حين تطير الطائرة في سرعة ٢,٠٠٠ كم في السّاعة، طيرانا أفقيّا، ليس هناك على الإطلاق إحساس بالسّرعة»)، كما لو أنّ الإسراف في [ممارسة] كفاءته المهنيّة يتمثّل على وجه التحديد في تجاوز الحركة، والسّير بشكل أسْرع من السّرعة. تترك الأسطوريّة هنا منظومة صور بأكملها عن الملامسة الخارجيّة الخفيفة وتدنو من اعتلال الحسّ الباطن المحض: لم تعد الحركة إدراكا بصريّا للنّقاط والمساحات؛ بل أصبحت نوعا من الاضطراب العموديّ، مصنوعا من الانقباضات، والتّعتيمات، وكلّ ما يوقع الرّعب في النّفس ومن الإغماءات؛ لم

---

(١) الترجمة الحرفية لـ L'homme -Jet هو الرجل الطائرة النفاثة ولكن للاختصار حذفنا عبارة الطائرة. [المترجم]

يعد انزلاقا ولكنّه صار دمارا داخليّا، واضطرابا غير طبيعي، وأزمة بلا حراك للوعي الجسديّ.

من الطبيعيّ أنّ أسطورة الطّيار تفقد في هذه النّقطة كلّ بُعد إنسانيّ. بطل السّرعة الكلاسيكية يمكن أن يبقى «رجلا شهما»، بما أنّ الحركة كانت بالنسبة إليه أداء عرضيّا، لايتطلّب إلّا الشّجاعة: يذهب المرء بأسرع من السّهام مثل هاو مستهتر وليس مثل محترف، كأنّه يبحث عن «ثَمَلٍ» وتسعى به قدمه إلى الحركة مجهَّزا بنزعة أخلاقيّة [٩٥] سلفيّة تشحذ إدراكها وتمكنّه من أنْ يمنحها فلسفتها. وبما أنّ السّرعة كانت مغامرة فإنّها تربط الطيّار بسلسلة كاملة من الأدوار الإنسانيّة.

لكنّ الرّجل النّفّاثة لم يعد من ناحيته يعرف مغامرة أو قدَرا، ولكنّه بات يعرف فقط حالة. غير أنّ هذه الحالة هي في أوّل مظاهرها إناسيّة أكثر منها إنسانيّة: فالرّجل النّفّاث يتحدّد أسطوريّا، بشجاعته أقلّ ممّا يتحدّد بوزنه، وبنظام حميته وأخلاقه (اعتداله، عدم تكلّفه، ورعه). يمكن لخصوصيّة فصيلته أن تُقرأ في بنيته الجسدية: القميص المضادّ لجي المصنوع من من النّايلون القابل للنّفخ، والخوذة المصقولة، تدخلان الرّجل النفّاثة في جِلد جديد «حتى والدته لن تعرفه» وهو فيه. نحن نتعامل هنا مع تحويل فصيلة حقيقيّ، فيه المصداقيّة نفسها التي أثبتها الخيال العلميّ بعدُ بشكل واسع لتحوّل الأنواع: كلّ شيء يحدث كما لو كان هناك تحويل مفاجئ بين المخلوقات الغابرة من البشرية-المروحيّة والمخلوقات الجديدة من البشريّة-النّفّاثة.

في الواقع، وعلى الرّغم من الجهاز العلميّ لهذه الأسطوريّة الجديدة، لم يحدث سوى انتقال بسيط للمقدّس: بعد العهد القِدّاسي

(قدّيسو الطّيران المروحيّ وشهداؤه) يجيء عصر الرّهبانيّة؛ وما كان يحدث في البداية على أنّه مجرّد وصفات حِمْية غذائيّة ظهر بعد ذلك مع دلالة كهنوتيّة: التعفّف واعتدال الشّهوات والامتناع عن الملذّات، الحياة المشتركة، الملابس الموحّدة وكلّ ما يساعد في أسطوريّة الرّجل النّفاثة، على إظهار مرونة اللّحم، وخضوعه لغايات جماعيّة (هي بالمناسبة غير دقيقة، بشكل محتشم)، وهذا الخضوع هو الذي يقدّم في شكل تضحية في سبيل التفرّد المدهش لحالة لا إنسانيّة. وانتهى المجتمع إلى أن يعثر في الرّجل النفّاثة على العهد التيوصوفيّ القديم الذي عوَّض دائما القوّة بالنُّسك، دافعا ثمن نصف الألوهية بعملة «السّعادة» البشريّة. حالة الرّجل النّفّاثة تشمل بالفعل مظهرا دعَويّا تكون فيه تلك الحالة في حدّ ذاتها ثمن النُّقاعَة السّابقة الممهّدة لإجراء المُسارِّيةِ الموجَّهة إلى اختبار مُريد الرّهبنة (المرور من خلال غرفة الارتفاع ، في نابذة). لكن الرجل النفاثة لا يصل إلى حدّ المدرّب الرّمادي المجهول وغير القابل للاختراق والذي لا يكون [٩٦] مناسبا تماما لحفل معلّم الأسرار الضّروريّ. أما بالنسبة إلى [طاقة] التّحمّل، فنحن نعلم جيّدا كما هو الحال في جميع ما يلقّن، أنّها ليست ذاتَ طبيعة فيزيائيّة: الانتصار على الامتحانات الأولية، هو والحقّ يقال، ثمرة هبَة روحيّة، فالمرء يكون موهوبا للطّائرة النفاثة مثلما يُدعى آخرون إلى الله.

كل هذا سيكون عاديّا جدّا لو كنّا نتعامل مع البطل التقليديّ الذي كانت قيمته كلّها في أن يطير دون أن يترك إنسانيّته (مثل سانت إكسوبيري Saint-Exupéry الذي كان كاتبا، أو لِيندبيرغ *Lindbergh* الذي حلّق وهو يرتدي بدلته ثلاثيّة القطع). ولكنّ خصوصيّة الرّجل النّفّاثة الأسطوريّة هي أنّه لا يحتفظ بأيّ عنصر من العناصر الرومانسيّة

والفرديّة من الدّور المقدّس، دون أن يتخلى مع ذلك عن الدور في حدّ ذاته. بمطابقته من حيث اسمُه، الانفعاليّة المحض (ما الذي يفوق في العطالة والتجرّدِ من كلّ خصّيصةٍ، الشيءَ الملقى والمنفوثَ؟)، يستعيد الرّجل النّفّاثة مع ذلك الطّقوس، بفضل أسطورة جنس وهميّ، سماويّ، ستستمدّ خصوصيّاته من حياته الزّاهدة ، وسيعقد ضربا من الاتّفاقات الإناسيّة بين البشر وأهل المرّيخ. الرّجل النفّاثة هو بطل يتجسّد كما لو أنّ الرجال ما زالوا حتى اليوم لا يقدرون على أن يتصوّروا السماوات إلّا إذا كان كانت تعمّرها أنصافُ موضوعات.

راسين هو راسين

«الذّوق هو الذّوق»

بوفار وبايكوشاي

كنت قد نبّهت من قبل إلى إيثار البورجوازيّة الصغيرة لطرق التفكير الحشَويّة (الفلس هو الفلس إلخ.) وإليكم مثالا جيّدا متواترا كثيرا في قطاع الفنون: «أتالي Athalie هي مسرحيّة لراسين» بهذا ذكّرت فنّانة من الـ كوميدي فرانسيز Comédie Française (المسرح الفرنسيّ) قبل أن تقدّم عرضها الجديد.

[٩٧] علينا قبل كلّ شيء أن نلاحظ أنّه يوجد في هذا الموضع إعلان حرب صغير («على النّحاة وأهل الجدل والشّرّاح ورجال الدّين والكتّاب والفنّانين» الذين علّقوا على راسين). صحيح تماما أنّ الحشو يكون دائما عدوانيّا: هو يدلّ على قطيعة سريعة الغضب بين الذّكاء والغرض منه، وهو تهديدٌ صادر عن نظام متعجرف لا يمكن

للمرء أن يمارس في كنفه التّفكير. الحشويّون عندنا هم كالسّادة الذين يطلقون النّار فجأة على زمام كلب: ليس للفكر أن يأخذ مساحة كبيرة، العالم مليء بالذّرائع المشبوهة والباطلة، وينبغي أن تبقى البصيرةُ قصيرة، وأن يقصّر في الزّمام إلى مسافة عدد حقيقيّ قابل لأن يُحسب. وماذا لو أخذنا هكذا، في التفكير في راسين؟ سيكون هناك تهديد كبير، فالحشويّ يقطع وهو يستشيط غيظا، كلّ ما ينبت من حوله وكلّ ما قد يخنقه.

نتعرّف في تصريح فنّانتنا على لغة هذا العدوّ المألوف الذي غالبا ما التقيناه هنا والذي هو مُضادَّة التّعقّليّة. كلامهم المكرّر معروف: الكثير من الذّكاء يُزعج والفلسفة رطانة غير مفيدة وعلينا أن نحجز المكان للشّعور والحدس والبراءة والبساطة، فالفنّ يموت بالكثير من العقلانيّة، والذّكاء ليس خصلة فنّان، والمبدعون المقتدرون كانوا تجريبيّين، والأثر الفنّيّ ينفلت من المنظومة، وباختصار فإنّ الاتّجاه العقليّ عقيم. ونحن نعلم أنّ الحرب على الذّكاء تخاض دائما باسم الحسّ السليم؛ ويتعلّق الأمر في العمق بأن نطبّق على راسين هذا الضّرب من «الفهم» ذي المنزع البوجادي الذي كنّا قد تحدّثنا عنه في هذا الكتاب. وكما لا يعدو اقتصاد فرنسا العامّ كونَه حلما بالنظر إلى النظام الجبائيّ الفرنسيّ، وهذه هي الحقيقة الوحيدة التي تكشّفت لحسّ السّيد بوجاد السّليم، لا يعدو تاريخ الأدب والفكر، بل التاريخ نفسُه، كونَه استيهاما فكريّا بالنظر إلى 'راسين' بسيط جدّا، «عينيٌ» بقدْر عينيّة نظام الضرائب.

يحافظ حشويّونا من مضادّة التّعقليّة على حقّ الاعتماد على البراءة، إنّه متسلّحا بتبسيطٍ ربّانيّ، يدّعي المرء أنّه يرى بشكل أفضل راسين الحقيقيّ؛ ونحن نعرف هذا الموضوع الباطنيّ القديم:

العذراء، والطّفل، والكائنات البسيطة الطّاهرة لهم جميعا بصيرة عُليا. لهذا التضرّع بالـ«بساطة» في حالة راسين قوّة الذريعة المضاعفة: يُعارض المرء من ناحية ترّهات [٩٨] التّفاسير الفكريّة، ويطالب من ناحية أخرى لراسين، وهذا شيء لم يثر رغم ذلك من الخلاف إلا قليلا، بالزّهد الجماليّ (الصّفاء الرّاسيني الشّهير) الذي يجبر كلّ من يقاربه على صراطٍ بعينه(لحن: ينشأ الفنّ من الإكراه..).

وأخيرا يوجد في حشو ممثّلتنا الآتي: ما يمكن أن نسميّه أسطورة المؤجدة النّقديّة. نقّادنا جوهريّو النّزعة يُنفقون أوقاتهم في العثور على«حقيقة» العباقرة الماضين؛ فالأدب في نظرهم مغازة واسعة للأشياء الضّائعة ومكان يُذهب فيه إلى الصّيد. وما يُعثر عليه هناك، لا يعرفه أحد، ومزيّة المنهج الحشويّ الكبرى هي تحديدا، أنّه ليس عليه أن يفصح عن ذلك. سيكون حشْويّونا فضلا عن ذلك، متضايقين جدّا من أن يتقدّموا أكثر. راسين برأسه، أي الدّرجة الصفر من راسين، هذا لا وجود له، فلا يوجد إلّا راسين-صفاتٍ وراسين-شعرٍ محض وراسين-الجراد البحريّ (مونترلانت Montherlant) وراسين-التّوراة (ذاك الذي نجده عند السيدة فيرا كوران Véra Korène) وراسين-الهوى وراسين-الذي-يرسم-النّاس-كما-هم-عليه إلخ. وباختصار، راسين هو دائما شيء آخر غير راسين، وهذا ما يجعل الحشو الرّاسيني وهميّا جدّا. نحن نفهم على الأقلّ ما الذي يجلبه هذا العدم في الحدّ لمن يرفعون لواءه بتمجيد: هو ضرب من التحيّة الأخلاقيّة القصيرة، والرضا عن النضال في سبيل حقيقة عن راسين دون تحمّل أيّة من المخاطر التي يتضمّنها حتما أيّ بحث عن الحقيقة ولو كان وضعيّا قليلا: الحشو يعفي من امتلاك الأفكار ولكنّه

ينفخ في هذه الرّخصة ليجعل منها قانونا أخلاقيّا قاسيا، ومن هنا كان نجاحه: يرفع الكسل إلى مرتبة الصّرامة. راسين هو راسين: طمأنينة العدَم الرائعة.

بيلي غراهام في فال ديف

[٩٩] نقل لنَا كثيرٌ من المبشّرين أخلاق «البدائيّين» الدّينيّة؛ وما يبعث على الأسف حقّا أنّه لا مشعوذ من البابو [من سكان غينيا الجديدة الأصليّين]، كان موجودا في فال ديف كي يقصّ علينا بدوره خبر الحفل الذي ترأسه الدّكتور غراهام Graham باسم الحملة التّبشيريّة. ومع ذلك، كانت توجد في الحفل موادّ إناسيّة جميلة يبدو أنّها قد ورثت بالمناسبة، طقوسا «متوحّشة»، بما أنّ المرء يعثر فيها وبشكل فوريّ على المراحل الثلاث الكبرى لكلّ عمل دينيّ: الانتظار والاقتراح والتّلقين.

جعل بيلي غراهام النّاس ينتظرونه على أحرّ من الجمر: تراتيل، ابتهالات، ألف خطاب قصير غير مفيد فُوِّض أمر إلقائها إلى قساوسة ثانويّين وإلى مديري أعمال الفنانين الأمريكيّين (عرض مرح للفرقة: عازف البيانو سميث من طورنطو والعازف المنفرد بارفارلي من شيكاغو في ولاية ايلينوا، «فنّان الإذاعة الأمريكيّة يرتّل الإنجيل بطريقة مذهلة»)؛ إشهار مبالغ فيه يسبق الدكتور غراهام الذي تزفّ عنه الأخبار السّارة دوما لكنّه لا يظهر أبدا. وها هو يظهر أخيرا، ولكن من أجل أن يحدث نقلة في درجة الفضول، لأنّ خطابه الأوّل لم يكن الخطاب الجيّد: لقد كان خطابا يُعدّ فقط لوصول الرّسالة. وتمدّد الفواصل الترفيهيّة الأخرى في الانتظار مرّة أخرى وتُحْمي القاعة وتثبّت مسبقا قيمة نبويّة لهذه الرسالة، وهي رسالة تبدأ وفقا

لأفضل العادات في العرض، بأنْ يرغب النّاس فيها حتّى تجد بعد ذلك طريقها إليهم بأيسر السّبل.

يكتشف المرء في هذا الطّور الأوّل من الاحتفال ذلك الدّافع السّوسيولوجيّ إلى الانتظار، دافعا درسه موس Mauss، ولنا في باريس مثال عنه في حصص التّنويم المغناطيسيّ التي نجدها في لوغران روبار Le Grand Robert. هناك أيضا كان ظهورُ المجوسيّ يؤخّر أكثر ما يمكن، فكان يخلق في الجمهور بواسطة خُدع مُعَادة، ذلك الفضول المعكَّر الذي [١٠٠] يكون على أتمّ الاسْتعداد ليرى فعلا هذا الذي يجعله ينتظر. هنا، قُدّم غراهام ومنذ الدقيقة الأولى على أنّه نبيّ حقيقيّ تتوسّل إليه روح الرّبّ كي يتفضّل بالنّزول في ذاك المساء بالذّات: هو مُوحًى إليه سيتكلّم، والجمهور مدعوّ لمشهد فيه تملّك للأرواح: يطلب منه مقدّما أن يأخذ حرفيّا كلمات بيلي غراهام على أنّها أقوال ربّانية.

إنْ تكلَّم الربُّ حقّا على لسان الدكتور غراهام، فينبغي أن نعترف بأنّ الربّ غبيّ كثيرا: فالرّسالة تثير الدّهشة ببلادتها وبصبيانيّتها. ليس الربّ في كلّ الأحوال وبكل تأكيد توماويّا[1] البتّة، إنّه يشمئزّ بقوّة من المنطق: تتكوّن الرّسالة من وابلٍ من الإثباتات المتقطّعة دون رابط من أيّ نوع، وليس لأيّ إثبات منها محتوى غير المحتوى الحشويّ (الله هو الله). أقلّ أخ مارستي والقسيس الأكثر أكاديميّة سيبدوان مثقفين انحطاطيّين إنْ قورنا بالدّكتور غراهام. بعض الصحفيّين الذين ممّن غرّهم ديكور الهيغونوتيّين للحفل (تراتيل، صلاة، وعظ، بركة) ونوّمهم تقريع النّفس المخفّف الخاصّ بالمعتقد البروتستنتي، قد

(١) التوماوية (التومائية) هي المدرسة الفلسفية التي بُنيت على أعمال توما الأكويني، وأفكاره ويأتي اسمها من اسمه. [المترجم]

مدحوا الدّكتور غراهام وفريقه على اتّزانهم: كانوا ينتظرون أمْرَكَة حانقة، راقصات ملْهى و[إيقاعات] الجاز واستعارات مرحة وحداثيّة (وجد مع ذلك إثنان منها أو ثلاثة). لا شكّ أنّ بيلي غراهام قد نقّى عرضه من كلّ شيّق واستطاع البروتستانيّون الفرنسيّون أن يستعيدوه. هذا لا يمنع من أنّ أسلوب بيلي غراهام يقطع مع عادة بأسرها من الوعظ الكاتوليكي أو البروتستنتي الموروثة عن الثّقافة القديمة، ونعني بذلك عادة ضرورة الإقناع. المسيحيّة الغربيّة خضعت دائما في عرضها لأفكارها للإطار العامّ للفكر الأرسطيّ، لقد قبلت دوما أن تتعامل مع العقل حتّى عندما كان الأمر يتعلّق بإثبات اللّامعقول. إنّ الدكتور غراهام هذا وبالقطع مع قرون من الإنسانيّة (نادرا ما كان هاجس وجود الآخر الذّاتي غائبا عن المنحى التعليمي المسيحيّ حتّى إن أمكن أن تكون أشكاله مفرَّغة ومجمّدة)، يحمل إلينا منهجا في التحويل السّحريّ: فهو يحلّ الإيعاز محلّ الإقناع: يكون ذلك بضغط سرعة [١٠١] الكلام، والانتزاع النظامي لكلّ محتوى عقلانيّ في القضية، وقطع الرّوابط المنطقية قطعا مستمرّا، وتكرير الأقوال، وذكر الإنجيل ذكرا طنّانا وقد كان مشدودا بلا عون من أحد كمفتاح علب عالميّ [البائع] يزيّن لبضاعته بمنمّق الكلام، وخصوصا غياب الحرارة، والاحتقار الواضح للآخر، وكلّ هذه العمليّات هي جزء من العدّة الكلاسيكيّة للتّنويم الذي في مسرح المنوّعات: أعيد قولها ثانية، لا يوجد أيّ فرق بين بيلي غراهام وغران روبير.

ومثلما أنّ روبير الكبير كان ينهي «معالجة» جمهوره باختيار خاص يميّز فيه المنتخبين للتّنويم بجعلهم يصعدون على الرّكح ويتحلّقون حوله فيوكل لبعض أصحاب الامتياز مهمّة أن يظهروا تنويما مذهلا، فإنّ بيلي غراهام يتوّج رسالته بنفس الطّريقة بتمييز

مادّي للمجنّدين الجدد: لقد توجّه الأعضاء الجدد «الذين استقبلوا المسيح» في ذلك المساء بفال ديف بين الإعلان عن الذوبان العظيم والكونياك بولينياك Cogniac Polignac بفعل تأثير الرسالة السحريّة، إلى قاعة على حدة؛ بل إنّ من كان يتقن منهم اللّغة الأنكلزية، توجّه نحو سرداب أكثر سرّيّة: لا يهمّ ما يحدث هناك إن كان تسجيلا على قائمات المعتنقين، أم لتلقّي مواعظ جديدة، أم لإجراء لقاءات روحيّة مع «المستشارين» أو للتبرّعات، فإنّ هذه الحلقة الجديدة هي البديل الاستهلاكيّ الصوري للمُسارّة.

كلّ هذا يعنينا بشكل مباشر جدّا: قبل كلّ شيء لأنّ «نجاح» بيلي غراهام يكشف الهشاشة الذّهنية للبرجوازيّة الصّغرى الفرنسيّة، الطّبقة التي جنّدت فيما يبدو جمهورها لهذه الحصص: ليونة هذا الجمهور لها أشكال من التّفكير التّناظريّ والتنويمي تقترح أن يوجد في هذا الفريق الاجتماعي ما يمكن أن نسمّيه وضعية مغامرة: قسم من البرجوازيّة الصّغرى الفرنسيّة لم تعد حتّى محميّة بما لها من «الحسّ السّليم» الشّهير الذي هو الشّكل العنيف لوعيها الطّبقيّ. لكنّ هذا ليس كلّ شيء: فبيلي غراهام وفريقه أكدوا بثقل وفي مرّات عديدة على الهدف من هذه الحملة: «إيقاظ» فرنسا («لقد رأينا الربّ يفعل أشياء كبيرة في أمريكا: وسيكون لليقظة في باريس تأثير واسع في العالم بأسره» - «رغبتنا [١٠٢] أن يحدث شيء ما في باريس تكون له انعكاسات على العالم بأسره.») من البديهيّ أنّ هذه الوجهة من النّظر هي نفسها وجهة نظر إيزنهاور Eisenhower التي تُلْمَح في تصريحاته حول إلحاد الفرنسيّين. تُعرف فرنسا في العالم بعقلانيّتها ولامبلاتها بالعقيدة وعدم تديّن مثقّفيها (موضوع مشترك بين أمريكا والفاتيكان؛ موضوع يُعطى قيمةً هي على أيّة حال، أكثر من قيمته): عليهم أن

يوقظوها من هذا الحلم المزعج. فسيكون لـ«هداية» باريس بلا شكّ قيمة مثال عالميّ: الإلحاد المجندل على يد الدّين في وكره ذاته.

لا يخفى على أحد أنّ الأمر يتعلّق بموضوع سياسيّ: إلحاد فرنسا لا يعني أمريكا إلّا لأنّه بالنّسبة إليها الوجه السّابق للشّيوعيّة. «إيقاظ» فرنسا من الإلحاد هو إيقاظها من الانبهار الشّيوعيّ. إنّ حملة بيلي غراهام لم تكن غير حلقة مكّارثيّة.

محاكمة دو برياز

[١٠٢] محاكمة جايرار دو برياي Gérard Dupriez (الذي قتل أباه وأمّه من دون أن يكون السّبب معروفا) تظهر جيّدا الأخطاء الجسيمة التي فيها تحبس عدالتنا نفسها. السّرّ في ذلك يكمن في حقيقة أنّ التّاريخ يتطوّر بتفاوت. فقد تغيّر فكر الإنسان كثيرا منذ مائة وخمسين عاما، وظهرت علوم حديثة ذات استكشافات نفسيّة، لكنّ هذا التطوّر الجزئيّ للتّاريخ لم يجُرّ وراءه بعدُ أيّ تغيير في نظام الإثباتات الجزائيّة لأنّ العدالة هي تعبير مباشر عن الدّولة وأنّ دولتنا لم تتغيّر سيادتُها منذ تشريع قانون العقوبات.

يتّفق إذن أنّ الجريمة ما تَزال تبنيها العدالة وفْق معايير علم النّفس التقليديّ: الواقعة لا [١٠٣] توجد إلا بما هي عنصر من سلالة خطيّة متتابعة عليها أن تكون مفيدة وإلّا فقدت ماهيّتها ولم يعد بالإمكان التعرّف عليها. ولكي تتسنّى تسمية سلوك جيرار دوبرياز ينبغي أن نجد له منشأ: انخرطت كلّ المحاكمة إذن في البحث عن سبب، وقد كان ضئيلا جدّا، وبشكل مناقض لم يبق على الدّفاع إلّا أن يطلب لهذه الجريمة ضربًا من الحالة المطلقة التي تفتقد أيّ توصيف، أن يصنع منها بالتّحديد جريمة بلا اسم.

أمّا الاتّهام فإنّه وَجد من جانبه سَببا -كذّبه الشّهود بعد ذلك: هو أنّ والديْ جيرار ديبرياز قد يكونا عارضا زواجه وقد يكون قتلهما لهذا السّبب. لدينا هنا إذن مثال عمّا يمكن للعدالة أن تعتبره سببيّة إجراميّة: كان أبوا القاتل بالصّدفة مكدّريْن فقتلهما ليزيح العقبة. حتّى وإن قتلهما من الغضب فإنّ ذلك الغضب لن يتوقف عن أن يكون حالة عقليّة بما أنّه ينفع لشيء ما (وهذا يعني أنّ الوقائع النّفسيّة ليست بعد في عينيْ العدالة، تعويضيّة من اختصاص التّحليل النّفسيّ ولكنّها تظلّ دائما نفعيّة من اختصاص اقتصاد ما).

يكفي أن يكون السّلوك مفيدا بطريقة مجرّدة حتّى تحصل الجريمة على اسم. ولم يقبل الاتّهام رفض إذعان [الابويْن] لزواج جيرار دوبرياز إلّا كمحرّك لحالة شبه جنون، هي الغضب؛ ليس مهمّا كثيرا أنّ المجرم لا يمكن عقليّا (أمام هذه العقلانيّة التي كانت في لحظة سابقة تؤسّس الجريمة) أن يرجو من فعلته أيّ نفع (لاشكّ في أنّ الزواج قد دَمّرته جريمة قتل الأبوين أكثر ممّا كانت ستدمّره مقاومتهما له، لأنّ جيرار دوبربايز لم يفعل شيئا من أجل إخفاء جريمته): يُكتفى هنا بسببيّة بتراء، فما يهمّ هو أن يكون غضب دوبرياز مبرّرا في منشئه لا في أثره؛ تُفترض للمتّهم عقليّة منطقيّة بالشّكل الكافي لفهم الفائدة المجرّدة من جريمته وليس [الفهم] نتائجها الحقيقيّة؛ بعبارة أخرى ينبغي أن يكون للجنون منشأ معقول حتى يكون ممكنا تسميته جريمة. لقد أشرت من قبل فيما يتعلّق بقضيّة دومينيسي Dominici إلى نوعيّة العقل الجزائيّ: هو ذو طابع «نفسيّ» ولهذا السبب فإنّه ذو طابع «أدبيّ».

[١٠٤] لم يَقبل الأطبّاء النّفسيّون من جهتهم أنْ يُلغى اعتبار جريمةٍ -تعذّر تفسيرُها لأنّه تعذّر تفسيرها- جريمةً. لقد تركوا للمتّهم

مسئوليّته الكاملة وهكذا بدوا لأوّل وهلة معارضين للمبرّرات الجزائيّة التقليديّة؛ الرّأي عندهم أنّ غياب السّببيّة لا يمنع البتّة من أن يُسمّى القتل جريمة. وعلى النّقيض من ذلك نصل إلى ما يكون الطّبّ النّفسيّ الذي يدافع ههنا عن فكرة مراقبة الذّات لنفسها مراقبة مطلقة، ويترك للمجرم ذنْبه حتّى وإنْ كان خارج حدود العقل. العدالة (الاتّهام) تبني الجريمة على السّبب وبذلك احتفظ بالنّصيب الممكن من الجنون: يبدو الطبّ النّفسي من جهته أو على الأقلّ الطبّ النفسيّ الرّسمي، راغبا في أن يرجئ إلى أبْعد حدّ ممكن تعريف الجنون، وهو لا يعطي أيّة قيمة للتّحدّي ويستعيد المقولة اللاهوتيّة القديمة، مقولة الحكَم الحرّ Libre arbitre؛ في محاكمة دوبريايز يلعب [الطبّ النفسيّ الرسميّ] دور الكنيسة بأن يسلّم للعلمانيّين (العدالة) المتّهمين الذين لا يمكن لها أن تسترجعهم لعدم قدرتها على أن تدرجهم في أيّ من «تصنيفاتها»؛ بل إنّها أحدثت لهذا الاستعمال صنفا خاصّا كان اسميّا خالصا هو الانحراف. هكذا فإنّه أمام عدالة مولودة في عصور البرجوازيّة ومنصَّبة بالتالي، لعقلنة العالم عن طريق ردّ الفعل ضدّ التعسّف الإلهي أو الملكي مبيّنة ثانية للدولة ذات المسار المخالف للتسلسل الزمني الدّور التقدّميّ الذي استطاعت أن تلعبه، يتابع الطبّ النفسيّ مساره على خطى فكرة قديمة جدّا عن الانحراف المسؤول، انحرافا ينبغي أن تكون معاقبته لامبالية بأيّ جهد يبذل في شرح[الجرم]. بدلا من أن يبحث الطبّ النفسي عن توسيع مجال نظره، يحيل إلى الجلّاد شياطينَ لن تطلب العدالة التي تغلب عقلانيّتها على ترويعها، أفضل من أن يخلى سبيلهم.

تلك هي بعض التّناقضات التي تثيرها محاكمة دوبريايز: تناقضات بين العدالة والدّفاع وبين الطبّ النّفسي والعدالة وبين الدّفاع

والطّبّ النفسيّ. وتوجد تناقضات أخرى في صلب كلّ سلطة من هذه السّلط نفسها: فالعدالة، وقد رأينا ذلك، وهي تفصل لاعقليّا السّبب عن الغاية، إنّما تصل إلى حدّ الصّفح عن جريمة مقايَسَةً ببشاعتها. ويتخلّى الطّب النفسي الشرعي عن هدفه الذي يختصّ به ويرسل القاتل إلى الجلّاد في نفس اللّحظة التي تتكفّل فيها العلوم النفسيّة، كلّ يوم أكثر فأكثر، بجزء أكبر من الإنسان؛ وأمّا الدّفاع نفسه فحائر بين مطلب طبّ نفسي متقدّم يستعيد كلّ مجرم على أنّه معتوه وبين فرضيّة «قوّة سحريّة» قد تكون استثمرت لدوبرياز، كما كان يتمّ في عهود الشّعوذة الزّاهرة (مرافعة المحامي موريس غارسون Maurice Garçon).

الصّور الصّادمة

ذكّرت جونيفياف سارّو Geneviève Serreau في كتابها حول براشت بتلك الصّورة المنشورة في مجلّة ماتش وفيها نرى مشهد إعدام شيوعيّين غواتيماليّين؛ فأشارت وهي محقّة في ذلك، إلى أنّ تلك الصّورة ليست إطلاقا مروّعة في ذاتها وأنّ الرّوعَ يأتي ممّا نشاهده فيها بملء إرادتنا. ولقد أيّد بشكل مناقض ملاحظةَ جونفياف سورو معرضُ الصّور الصّادمة في رواق أورساي *Orsay* الذي لا ينجح في صدمنا منها تحديدا إلّا قلّة قليلة: لا يكفي للمصوّر الفوتوغرافيّ أن يدلّنا على المروّع حتّى نشعر به.

أغلب الصّور التي جُمعت هنا لكي تصطدمنا لم يكن لها علينا أيّ مفعول لأنّ المصوّر أحلّ نفسه محلّنا -بشكل مفرط في الكرم- في تشكيل موضوعه: لقد كان المصوّر وبصورة دائمة تقريبا يفرط في بناء الرّوع الذي يقترحه علينا، بأن يضيف إلى الواقعة بفضل

التناقضات أو المقارنات، لغة قصديّة للرّعب: واحد [من المصوّرين] مثلا وضع جنبا إلى جنب حشدا من الجنود وحقلا من رؤوس القتلى؛ وعرض لنا آخر جنديّا شابا وهو ينظر إلى هيكل عظميّ؛ وأخيرا التقط مصوّر آخر رتلا من المحكوم عليهم أو المساجين [١٠٦] في الوقت الذي يلاقون فيه قطيعا من الغنم. إلّا أنّ ما من أحد من هؤلاء المصوّرين البارعين جدّا قد أثّر فينا. ما يحدث هو أنّنا نكون أمام هذه الصّور مسلوبين من رأينا فيها في كلّ مرّة: فهم يرتجفون بدلا منّا ويفكّرون لنا، ويصدرون الأحكام محلّنا؛ لم يترك لنا المصوّر شيئا، إلّا حقّا بسيطا في الإذعان الفكريّ: نحن لا نرتبط بهذه الصّور إلّا بفائدة تقنيّة: هذه الصّور التي يكلّفها الفنّان بالإشارة المفرطة، ليس لها بالنسبة إلينا أيّ تاريخ، لن نستطيع أن نختلق تلقّينا الخاصّ لهذا الطّعام الاصطناعيّ الذي قد ابتلعه مبدعه تماما.

وأراد مصوّرون آخرون مباغتتنا عندما لم يجدوا إلى صدمنا سبيلا، ولكنّ الخطأ المبدئيّ هو هو؛ فهم على سبيل المثال قد بذلوا جهدا في أن يلتقطوا ببراعة تقنيّة كبيرة لحظة الحركة الأكثر ندرة، نعني طرفها المستدقّ، كطيران لاعب كرة قدم، أو قفزة رياضيّة، أو تصاعد الأشياء في منزل تسكنه الأرواح. لكن هنا أيضا ورغم أنّ المشهد مباشر وليس قطّ مؤلّفا من عناصر متناقضة، فإنّه يظلّ كثير الصّنعة ويظهر فيه اقتناص للّحظة الفريدة لا تبريرَ له، وعلى جانب كبير من القصديّة، ناتجا عن إرادةٍ لغة ثقيلة؛ وهذه الصّور المنجزة بنجاح ليس لها علينا أيّ تأثير؛ الاهتمام الذي نشعر به تجاهها لا يتجاوز زمن قراءة فوريّة: هذا ليس له رجع صدى ولا يزعج وتقبّلنا ينغلق مبكّرا جدّا على علامة خاصّة؛ المقروئيّة التّامة للمشهد وضبطه

في شكل ما يعفياننا من أن نتقبّل بعمق الصورة في صخبها؛ إنّ الصّورة الفوتوغرافيّة وهي تختزل في لغتها الخاصّة، لا تشوّشنا.

حاول بعض الرّسّامين أن يحلّوا الإشكال نفسه المتعلّق بالطّرف المستدقّ، أي بأوج الحركة، ولكنّهم نجحوا في ذلك نجاحا أفضل بكثير. رسّامو الإمبراطوريّة مثلا الذين كان عليهم أن يعيدوا إنتاج أشياء فوريّة (حصان يشِبّ، نابليون يمدّ ذراعه على حقل المعركة، إلخ) تركوا للحركة العلامة المضخّمة لغير الثّابت وهو ما يمكن أن نسميه *numen* (إيماءة)، الارتعاش المهيب لوضع رغم أنّه من المستحيل إثباته في الزمان؛ إنها تلك الزيادة الثابتة لما لا يقبل أن يُرى -الذي سنسمّيه لاحقا في السّنيما التلاؤم مع الصور- الذي هو المكان نفسه حيث يبدأ الفنّ. الصّخب الطّفيف لهذه الخيول التي أُشِبّت بشكل مبالغ فيه، ولهذا الإمبراطور المُتسمّر في إشارة مستحيلة، وهذا التّعنّت في العبارة الذي يمكن أن نسمّيه أيضا بلاغة، يضيفان إلى قراءة العلامة ضربا من المراهنة المزعجة، وتجرف قارئ الصّورة إلى دهشة بصريّة أقلّ منها ذهنية، ومردّ ذلك على التّدقيق إلى أنّه علّقها على سطوح المشهد الفرجويّ أي على مقاومتها البصريّة، ولم يعلّقها مباشرة على دلالتها.

أغلب الصّور الصّادمة التي عرضوها علينا كانت كاذبة. مردّ ذلك تدقيقا إلى أنّها اختارت حالة وسيطة بين العمل الأدبيّ والعمل المبالغ فيه: هي كثيرة القصديّة من منظار التّصوير وهي كثيرة المطابقة للأصل من منظار الرّسم، هي تفتقر في الآن نفسه إلى صخب الحرف وإلى حقيقة الفنّ: أرادوا أن يجعلوا فيها علامات خاصّة من غير أن يقبلوا بأن يمنحوها على الأقلّ، الغموض، وإبطاء [الفهم] الذي في كثافة ما. من المنطقيّ إذن أنّ الصّور الصّادمة الوحيدة في المعرض

(الذي يحمد من جهة المبدأ) هي بالتّدقيق صور وكالة [التّصوير] حيث ينفجر الحدث المباغت في عناده، في حَرفيّته، في البداهة ذاتها التي لطبيعته البليدة. المعدمون الغواتيماليّون وألم خطيبة عدنان[١] المالكي السّوريّ الذي اغتيل وهراوة الشرطيّ المرفوعة، هذه الصّور تثير الدّهشة لأنّها تظهر لأوّل وهلة غريبة وهادئة تقريبا وأقلّ من أسطورتها: هي من النّاحية البصريّة مخفّفة مسلوبة من هذا الـ ***numen*** الذي لم يغفل رسّامو التّشكيل عن إضافته (وكانوا على حقّ بما أنّ الأمر كان يتعلّق برسم). تجبر طبيعيّة هذه الصورالمحرومة في الآن نفسه من نشيدها ومن تفسيرها، المشاهد على سؤال عنيف يلزمه سلوك مسلك إلى حكم يبنيه بنفسه من دون أن يكون مزاحما بالحضور الخلّاق للمصوّر الفوتوغرافيّ. إنّ الأمر ليتعلّق هنا إذن بهذا التّطهير النّقدي الذي طالب به براشت ولا يتعلق أبدا كما هو الحال في حالة رسم الذّات، بإفراغ عاطفيّ: قد نجد ههنا الصنفين الملحميّ والمأساويّ. التصوير الخطّي يُدخلك في صخب الرّعب، وليس في الرّعب نفسه.

أسطورتان من المسرح الشابّ

[١٠٨] إنْ نظرنا إلى دورة حديثة من مناظرة الفرق المسرحية الشّابة، ألفيْنا أنّ المسرح الشّاب يرث أساطير من المسرح القديم بتوحّش شديد (وهذا يعني أنّنا لم نعد نعرف جيّدا ما يميّز الواحد منهما من الثّاني). فمن المعلوم مثلا في المسرح البرجوازيّ أنّ الممثّل الذي «تفترسه» شخصيّته ينبغي أن يظهر ملتهبا بحريق حقيقيّ

---

(١) عدنان وليس عدوان كما كتب بارت: Aduen واسم خطيبته سميرة الحجار (انظر الصورة http://www.syrianhistory.com/en/photos/7930). [المترجم]

من الهوى. ينبغي أن «يغلي» مهما كان الثّمن، بمعنى أن يحترق وينتشر في الوقت نفسه؛ ومن هناك كانت الأشكال المبلّلة من هذا الاحتراق. ففي مسرحيّة جديدة (تحصّلت على جائزة) متعاشران ذكران ينسكبان في شكل سوائل من كلّ نوع، في شكل بكاء وعرق ولُعاب. كان هناك انطباع بأنّ المرء يشهد عملا نفسيّا مثيرا للفزع، يشاهد ليًّا هائلا للأنسجة الدّاخليّة حتّى لكأنّ الهوى هو اسفنجة كبيرة مبتلّة يضغطها باليد الشديدة كاتبٌ مسرحيّ. نحن نفهم جيّدا القصد من هذه العاصفة الأحشائيّة: أن يُجعل من «النفسيّة» ظاهرة كميّة، بأن يُجبرَ الضّحكُ أو الألم على أن يتّخذ أشكالا قياسيّة بسيطة، بالشّكل الذي يصبح فيه الهوى بدوره بضاعة كغيره من البضائع، مادّة تجارة تُقحم في نظام رقميّ من المبادلات: أنا أعطي نقودي للمسرح وفي مقابلها أفرض شغفا مرئيّا بشكل جيّد ويكاد أن يكون قابلا للاحتساب؛ وإذا كان الممثّل يملأ جيّدا الكيْل، وإن كان يعرف كيف يخضع جسده للعمل دون أن يغشّ، وإنْ كان لا يمكن لي أن أشكّ في الجهد الذي يبذله، فإذن سأعتبر الممثل مميّزا وسأُشْهِدُه على فرحي بأنّي وضعت مالي في مَوْهبة لم تسرقها ولكنها ردّتها إليّ مائة ضعف في شكل بكاء وعرق حقيقيّيْن. إنّ الفضْل الأكبر للاحتراق يكون ذو طابع اقتصاديّ: فنُقودي التي دفعتها باعتباري متفرّجا صار لها في النّهاية مردودٌ قابل للمراقبة.

بالطبع يُزيّن احتراق الممثّل بتبريرات لها منحى روحانيّ: الممثّل يمنح نفسه لشيطان [١٠٩] المسرح، يضحّي بنفسه ويترك لنفسه أن تلتهمها شخصيّته من الداخل؛ كرمه ومنحه للفنّ جسدَه وعملَه الجسديّ كلها جديرة بالرأفة والإعجاب؛ يُحسب له هذا الكدح العضلي، وحين يأتي في النهاية مجهدا مفرغا من كلّ مزاجاته لتحيّة

الجمهور، فإنّه يلاقى بالتصفيق كأنّه حامل للرّقم القياسيّ في الصّوم أو في رفع الأثقال؛ فيُطلب منه سرّا أن يذهب ويسترجع قوّته، وأن يعيد تصنيع مادّته الداخلية ويعوّض كلّ ذلك الماء الذي استخدمه في كيل الهوى الذي اشتريناه منه. أنا لا أعتقد أنّ أيّ جمهور برجوازيّ يقاوم «تضحية» بهذا الوضوح، وأعتقد أنّ ممثلا يتقن البكاء أو إفراز العرق على الرّكح قادر دائما على أن يحقّق النّصر: فوضوح نَصَبِهِ يعلّق الحُكم قبل الفصل في الموضوع.

حصّة أخرى سيّئة حظّ في تراث المسرح البرجوازيّ: أسطورة اللُّقية. مَنْ صنع مجْد هذه الأسطورة هم مخرجون محنّكون. عند تمثيل مسرحيّة لوكانديرا Locandiera (صاحبة الخان) كانت تلك الفرقة المسرحيّة النّاشئة تنزل في كلّ مشهد الأثاث من السّقف. بالتأكيد، هذا غير منتظر ولذلك يصيح كل الناس مهلّلين بهذا الاختراع، الحظّ السّيء يكمن في أنّه كان أمرا غير مفيد تماما أملاه خيال خشبيّ يريد جديدا بأيّ ثمن؛ مثلما أنّنا اليوم استنفذنا كلّ الأساليب الاصطناعية لغرس الديكور، ومثلما أنّ المعاصرة والطليعة قد أشبعا من هذه التغيرات البصرية حيث يأخذ بعض الخدم -وفي ذلك جرأة كبرى- في وضع ثلاثة كراسي وأريكة بين يدي الجمهور، كذلك الشأن هنا حيث الالتجاء إلى آخر فضاء شاغر، وهو السقف. الأسلوب مجانيّ هو من الشكلانية المحض ولكن لا يهمّ: فالإخراج في عيون الجمهور البرجوازيّ لم يكن البتة إلّا تقنية من اللُّقْية وبعض «المنشّطين» هم خَلوقون جدّا تجاه هذه الاحتياجات فهم يكتفون بابتداعها. هنا أيضا يرتكز مسرحنا على على قانون التّبادل الصّارم: من الضّروري والكافي أنْ تكون مصالح المخرج ظاهرة للعيان، وأنّ كل شخص يمكن أن يراقب إنْتاج ورقته النقديّة: ومن هنا كان الفنّ

الذي يتّجه إلى الأسرع ويتمظهر قبل كلّ شيء على أنّه سلسلة متقطّعة -وبالتالي قابلة للحساب- من النّجاحات الشّكليّة.

[١١٠] كما أنّ لاحتراق الممثّل تبريرَه، فإنّ «اللّقية» تبريرها النّزيه: يبحثون لها عن عُربون «أسلوب»: إنزال الأثاث من السّقف سوف يقدّم على أنّه عمليّة رقيعة متناسقة مع هذا الجوّ من الوقاحة المشرقة التي تُنسب تقليديا إلى الكوميديا دي لارتي. طبعا الأسلوب يكاد يكون دائما ذريعة هدفها مراوغة الدّوافع العميقة للمسرحيّة: أن يُعطى لكوميديا غولدوني أسْلوب «إيطاليّ» محض (تهريجات، إيماءات، ألوان زاهية، أنصاف أقنعة، استدارات الساق وبلاغة الرشاقة)، والأسلوب هو أن يعفى من واجب إبرام صفقة جيّدة للمحتوى الاجتماعيّ أو التّاريخي للعمل، هو نزع فتيل التّخريب الحادّ للعلاقات المدنيّة، هو في كلمة الخداع.

لن نقول أبدا ما يكفي عمّا ألحقه «الأسلوب» من أضرار على ركحنا البرجوازيّ. الأسلوب يسامح كلّ شيء ويعفي من كلّ شيء وبالأساس من التفكير التّاريخي؛ يسجن الجمهور في عبوديّة شكليّة محض: المخرج الطّليعي سيكون ذاك الذي يجسر على أن يعوّض أسلوبا بآخر (من دون أن يستعيد الصّلة البتّة بالعمق الحقيقيّ للمسرحيّة)، وأن يحوّل، مثلما حدث لبرو Berraut في اوراستي *Orestie*، النّزعة الأكاديميّة المأساوية إلى حفل زنجيّ. لكن أن نعوّض أسلوبا بآخر فهذا لا يهمّ ولا يتقدّم بنا نحو شيء: فاعتبار اخيلوس مؤلّفا ينطق بلغات البانتو لا يقلّ خطأ عن اعتبار أخيلوس كاتبا برجوازيّا. في فنّ المسرح الأسلوب تقنية هروب من القيود.

دورة فرنسا للدّرّاجات ملحمَةً

هناك أَعْلاميّة عن دورة فرنسا تقول لنا لوحدها إنّ هذه الدورة ملحمة كبرى. فأسماء [١١١] المتسابقين تبدو في أغلبها وكأنّها قادمة من عصر عرقيّ ضارب في القدم، من زمن كان العرق فيه يقرع [الأسماع] من خلال عدد قليل من الصّواتم النموذجيّة (برانكار لو فران Brankart le Franc، بوباي لو فرانسيان Bobet le Francien، روبيك لو سالت Robic le Selte، رويز ديبار Ruiz l'Ibère، داريغاد لو غاسكون Darrigade le Gascon). ثمّ إنّ هذه الأسماء تتعاود بلا انقطاع وتشكّل في أكبر صدفة في المسابقة علامات ثابتة، مهمّتها أن تعلّق ثانية مدّة من الزمن عرضيّة صاخبة على جواهر ثابتة للطباع الكبرى كما لو أنّ الإنسان كان قبل كلّ شيء اسما جعل من نفسه سيّدا للأحداث: أسماء الأسر من نوع Brankart وجارمينياني Germiniani ولورادي Lauredi وأنطونين Antonin ورولان Rolland، تُقرأ كما تقرأ العلامات الجبرية للقيمة أو الوفاء أو الخيانة أو الرواقيّة. وبما أنّ اسم العدّاء يكون في الآن نفسه طعاما أو حذفا، فإنّه يشكّل الوجه الرئيس للغة شعريّة فعليّة تستحثّك على قراءة عالم يكون فيه الوصف في النهاية غير مفيد. هذا التّكثّف البطيء لفضائل العدّاء في المادّة الصوتيّة لاسمه ينتهي على أيّة حال إلى امتصاص كل اللغة الوصفيّة: في بداية مجدهم يُمنح العدّاؤون بعض النعوت البسيطة. ويكون ذلك فيما بعد غير مفيد. يقال: الأنيق كولاتو أو فان دونجون لو باتاف، ولا شيء يقال عن لويزون بوباي.

في الواقع، يكون الدّخول في النّظام الملحميّ بالتّصغير في الاسم: بوباي يصبح لويزون ولورادي يصبح نالو ورفائيل جامينياني، وهو بطل غمره الناس حبّا بما أنّه في نفس الوقت طيّب وشجاع،

يسمّى مرّة راف Raph ومرّة جام Gem. هذه الأسماء خفيفة، رقيقة قليلا، وحقيرة قليلا؛ هي تصف وباستخدام المقطع نفسه، قيمة فوق بشريّة وألفة إنسانيّة بالكامل يقترب منها الصّحفيّ بطريقة حميميّة تقريبا مثلما كان يفعل الشّعراء اللاتينيّون شعراء قيصر César ومايكيناس Mécène. يوجد في صيغة تصغير العدّاء الدرّاج هذا الخليط من الاستسلام ومن الإعجاب ومن الامتياز الذي يبني شعبا في [صورة] من ينظر بلا احتشام إلى آلهته.

عندما يُقلَّص الاسم يُصبح عامّا حقّا؛ يمكّن من وضع حميمية العدّاء الدّرّاج على عتبة ركح الأبطال؛ لأنّ المكان الملحميّ الحقيقيّ ليس حيث تدور المعركة بل في الخيمة، العتبة العامّة حيث يعدّ المحارب مقاصده؛ ومنها يطلق الشّتائم والانتصارات والأسرار. تعرف [١١٢] دورة فرنسا تمام المعرفة ذلك المجد لحياة خاصّة مزيّفة حيث تكون الإهانة والعناق الشّكلين اللّذيْن يزيدان في قيمة العلاقة الإنسانيّة: اثناء رحلة قنص في بروطاني Bretagne، كان بوبي كريما، فمدّ يده على الملأ ليسلّم على لورودي الذي رفضها أيضا على الملأ. هذه الخصومات الهوميريّة لها في المقابل مدائح يتبادلها الكبار فيما بينهم غير مبالين بالجمهور. قال بوباي لكوبلاي: «اشتقت إليك»، وهذه الكلمة رسمت له وحده العالم الملحميّ حيث لا يسمح للخصم إلّا بنسبة من التّقدير الذي يكنّه له منافسه. أنّ في الدورة عدّة بقايا من الخنوع، فهذا هو الوضع الذي يربط -لنقل بطريقة فيها تسامح- الإنسان بالإنسان جسديّا. هم يتعانقون كثيرا في الدورة. مارسيل بيدو المدير الفنّي لفريق فرنسا قبّل جام بعد انتصاره، وأنطوان رولان طبع قبلة ساخنة على الخدّ الهزيل لجيمنياني ذاته. العناق ههنا تعبير عن نشوة رائعة يشعر بها المتعانقان

أمام انغلاق العالم البطوليّ وكماله. على النقيض من ذلك علينا أن نمتنع عن أن نصل هذه السعادة الأخويّة بكلّ مشاعر القَطِيعِيَّة التي تعتور أعضاء فريق واحد؛ فتلك المشاعر تكون أكثر اضطرابا. الحقُّ أنّ إتقان العلاقات العامّة ليس ممكنا إلّا بين الكبار: فما إن يدخل «الخدم» في المشهد حتّى تنحطّ الملحمة إلى درجة الرّواية.

جغرافيا الدورة هي بدورها خاضعة بالكامل للضّرورة الملحميّة للمنافسة الرياضيّة. فالعناصر والأمكنة قد شُخّصت لأنّ الإنسان يُقاس بالنّسبة إليها؛ ومثلما هو الأمر في كلّ ملحمة، ينبغي أن يكون الكفاح مقاوما بقياسات متساوية: تُضفى على الإنسان سماتُ الطّبيعة وتضفى على الطّبيعة سمات الإنسان. وتصبح منحدرات الطريق ماكرة مختزلة في «نسب مائوية» فظّة أو قاتلة، والمراحل التي كلّ مرحلة منها في الدّورة تماثل وحدةَ فصل من فصول رواية (يتعلّق الأمر في الحقيقة بمدّة ملحميّة، بعملية جمع لأزمات مطلقة وليس بتطور جدليّ لصراع واحد مثلما هو الحال في المدّةالمأساويّة)، هذه المراحل هي قبل كلّ شيء شخصيّات فيزيائية وأعداء متعاقبة ومشخّصة بهذا الخليط من التشكليّة ومن [١١٣] الأخلاق، خليطا يحدّد الطبيعة الملحميّة. المرحلة هي كثّة الشّعر، لزجة ومحروقة، ومنفوشة إلخ.؛ وكلّها صفات لها طابع وجوديّ وتهدف إلى الإشارة إلى أنّ العدّاء لا يناضل ضدّ هذه الصّعوبة الطبيعيّة أو تلك، ولكن ضدّ موضوع فعليّ للوجود، هو موضوع أساسيّ يجنّد فيه بحركة واحدة إدراكَه وحُكمْه.

وفي الطبيعة يجد العدّاء الدّرّاج بيئة ناشطة يقيم معها مبادلات طعامٍ وخضوع. ستحتوي هذه المرحلة البحريّة (لوهافر-دياب) على «اليود»، وستجلب إلى السّباق الطاقة واللّون؛ وستشكّل تلك المرحلة الأخرى (في الشّمال)، المجعولة من الطّرقات المبلّطة، طعاما غير

شفّاف وستكون ذات زوايا حادة: ستكون حرفيّا «عسيرة الابتلاع»؛ وستكون تلك المرحلة الثّالثة الأخرى أيضا (بريانسان- موناكو)، سيشتيّة، ما قبل تاريخية، وستجعل المتسابق عالقا. كلّ المراحل تطرح مشكلة تماثُل، فجميعها يرتدّ بحركة شعريّة محض إلى مادّته العميقة ويبحث العدّاء أمام كلّ مرحلة منها بغموض عن أن يتحدّد باعتباره رجلا تامّا عند المنافسات، له طبيعةٌ جوهرٌ وليست له فقط طبيعة موضوع. ما يهمّ إذن هو حركات الاقتراب من الجوهر: يُقدَّم العدّاء دائما على أنّه في حالة انغماس وليس في حالة عدْو: فهو يغطس ويعبر ويطير ويلتصق، إنّ مكانه على الأرض هو الذي يحدّده، غالبا ما يتحدّد في الرعب وفي نهاية العالم (الغطس الرّهيب إلى الماء من على مونتي كارلو، لعبة الاستيريل).

المرحلة الأقوى التي تلي التّشخيص هي مرحلة جبل فانتو Ventoux. تظلّ الممرّات الجبليّة الكبرى في الآلب أو في البيريناي ورغم كلّ شيء، معابرَ مهما كانت صعبة، يَشْعُر المرء بها وكأنّها أشياء لا بدّ من عبورها؛ الممرّ الجبلي حفرة فلا يصل إلى [مرتبة] الشّخص إلّا بشقّ الأنفس؛ أمّا الفانتو Ventoux فإنّه من جهته له امتلاء جبل، إنّه إله الشرّ وعلى النّاس أن تقدّم له القرابين. إنّه مولوخ الحقيقي، فهو يستبدّ بالدّرّاجين ولا يتسامح البتّة مع الضعفاء، وهو يحصل على جزية غير عادلة من المعاناة. من النّاحية الفيزيائية، فإنّ فانتوكس مرعب: أصلع (مصابٌ بالشّواك الجاف، كما قالت لايكيب l'Equipe)، هو روح الجفاف ذاته؛ مناخه المطلق (أجدر به أن يكون جوهر منا من أن يكون فضاء جغرافيّا) يجعله في الواقع أرضا ملعونة، ومكانًا للاختبار [١١٤] بالنسبة إلى البطل هو شيء ما كالجحيم الأعلى حيث يحدّد الدرّاج حقيقة خلاصه: سيهزم التنين إمّا

بإعانة إله (غول Gaul صديق فايبوس Phoebus) وإمّا ببروميثيّة[1] محض تُجابه إلهَ الشرّ هذا بتنّين أكثر صلابة منه (بوباي Bobet، شيطان الدّرّاجة).

دورة فرنسا تمتلك إذن جغرافيا هوميرية حقيقيّة. ومثلما هو في الأوديسة، فإنّ السباق هو هنا في الوقت نفسه، رحلة اختبار بحريّة واستكشاف تامّ للحدود الأرضيّة. بلغ أوليس أكثر من مرّة أبواب الأرض ولامست الدورة هي أيضا العالمَ غيرَ البشريِّ في نقاط عدّة: على قمّة فانتو، قيل لنا إنّنا قد غادرنا كوكب الأرض، ونحن نتجاور هناك مع نجوم مجهولة. إنّ الدّورة بجغرافيّتها هي إذن تَعداد موسوعيّ للفضاءات البشريّة؛ ولو أخذنا بعض المخططات الفيشيّة للتاريخ، فإنّ الدورة ستمثّل فيه تلك اللّحظة الملبسة التي يشخّص فيها الإنسان بقوة الطبيعة لكي يهاجمها بأكثر يُسر ولكي يتمكّن من التحرّر منها بشكل أفضل.

بالطبع فإنّ التحاق مسابق الدّرّاجات بهذه الطبيعة التجسيمية البشرية لا يمكن أن يتمّ إلّا عبر طرق شبه حقيقيّة. تطبّق الدورة عادة علم طاقة خاصّ بالأرواح. القوّة التي يمتلكها مسابق الدّرّاجات لكي يهاجم الأرض-الإنسان يمكن أن تتّخذ مظهرين: الشكل، وهو حالة أكثر منها اندفاع، وتوازن مميّز بين نوعيّة العضلات وحدّة الذكاء والإرادة التي للطّبع؛ والدجامب Jump أي القفز، وهو سائل عصبيّ كهربائيّ حقيقي يمسك بشكل فجائيّ ببعض المتسابقين الذين تحبّهم الآلهة فتجعلهم يحقّقون بطولات فوق بشريّة. القفز يستلزم نظاما مجاوزا للطّبيعة لا ينجح المرء فيه إلّا إذا مدّ له يدَ العون إلهٌ: إنّه

(١) الإيمان بالإنسان وبالفعل. [المترجم]

القفز الذي ذهبت أمّ برنكار تطلبه لولدها من القدّيسة العذراء في كاتدرائيّة شارتر Chartres وكان شارلي غول Charly Gaul المستفيد المهيب من العفو، هو بالتّحديد المختصّ في القفز؛ لقد حصل على كهربائه من تجارة متقطّعة مع الآلهة، وقد تسكنه الآلهة في بعض الأحيان فيُبهر؛ وتهجره الآلهة في بعض الأحيان، فينضب القفز. ولم يعد شارلي قادرا على أيّ شيء جيّد.

[١١٥] هناك محاكاة ساخرة مخيفة للقفز هي تناول المنشّطات: أن يُعطى المتسابق المنشّطات، هو عمل يضاهي في إجرامه وفي دَنَسِه إرادة تقليد الإله؛ هو أن يسلب من الإله امتياز الشّرارة. يعرف الربّ على أيّة حال كيف ينتقم: ويعرف ماليجاك Mlléjac المسكين ذلك، يعرف أنّ منشّطات مستفزّة قد قادته إلى أبواب الجنون (عقاب سرّاق النّار). وفي المقابل كان بوباي باردا وعقلانيّا فلم يعرف البتة القفز: إنّ روحا قويّة هي التي تصنع بنفسها شغله؛ كان بوباي المختصّ في الشكل بطلا بشريّا تماما لا يدين بأيّ شيء لما فوق الطّبيعة ويستمدّ انتصاراته من الخصال الأرضية الخالصة، ارتفع قدره بمقتضى العقوبة الإنسانيّة الممتازة: وهي الإرادة. يجسّد غول Gaul التعسّفيّ والإلهيّ والخارق، الانتخاب والتّواطؤ مع الآلهة؛ ويجسّد بوباي Bobet العادل البشريّ، وينفي بوباي الآلهة ويجسّم بوباي أخلاق الإنسان الوحيد. غول هو الملاك الرّئيس بينما بوبي بروميثيّ، هو سيزيف سينجح في أن يقلب الصّخرة على أولئك الآلهة أنفسهم الذين حكموا عليه بألّا يكون بشكل رائع إلّا إنسانا.

أمّا حركيّة الدورة فإنّها تبدو بالتأكيد وكأنّها معركة، غير أنّ المواجهة تكون فيها مخصوصة؛ وهذه المعركة ليست مأساويّة إلا بزينتها أو بخطواتها وليس بصدماتها بالمعنى الدّقيق للكلمة. وتقبل

الدورة بلا شكّ أن تُقارَن بجيش حديث يختص بقيمة عتاده وبعدد المجنَّدين فيه؛ وهو يعرف لحظات قاتلة ومخاوف قوميّة (فرنسا حاصرها متسابقو السّيد بندا Binda مدير السكوادرا *Squadra* الفريق الإيطالي)، والبطل يواجه الامتحان في حالة قيصريّة قريبة من الهدوء الإلهيّ المألوف لدى نابليون هوغو («غاص جام وعينه لامعة، في المنحدر الخطر من على مونتي كارلو»). إلا أنّ هذا لا يمنع من أنّ حدث الصّراع نفسه يصعب استيعابه في مدّة. في الواقع، لا تعرف حركيّة الدّورة في الحقيقة غير أربع حركات: قاد [في رفقة]، لاحق، أفلت، انهار. قاد هو الفعل الأكثر قسوة، ولكنّه الفعل غير المجدي أكثر من غيره، فقاد [يعني] دائما أن تضحّي بالنّفس؛ هو بطوليّة خالصة موجّهة إلى أن تظهر ميزة أكثر من أن تؤمّن نتيجة؛ تزعّم المتسابقين في الدّورة ليست له نتائج مباشرة، ذلك التزعّم في العادة تقلّل من شأنه الخُطط الجماعيّة. لاحَقَ في مقابل ذلك، [١١٦] دائما ما تكون حركة خسيسة قليلا وعميلة قليلا وتابعة لوصولية لا تراعي الشّرف: الملاحقة بإفراط، الملاحقة بالإثارة، هي دون تردّد جزء من الشرّ («الخزي لمصاصي العجلات»). أفلت هي حلقة شعريّة موجّهة إلى رسم عزلة إراديّة هي مع ذلك ذات نجاعة قليلة، لأنّ العداء يُلحق به على الدوام تقريبا؛ لكنّها حلقة مجيدة بالنسبة إلى نوع الفخر غير النافع الذي يساندها (فرار انفرادي للاسبانيّ ألومار: انعزال البطل، وارتفاعه، وكاستيليانيّته على منوال مونترلانت). الانهيار ينبئ بالاعتزال وهو دائما مفزع، إنّه يحزن مثل كارثة. في فونتوكس Ventoux، اتّخذت بعض الانهيارات طابعا «هيروشيميّا». هذه الحركات الأربع هي حقّا مهوّلة، تسكب في معجم مبالغ فيه للأزمة. حركة واحدة من هذه الحركات الأربع تكون بالتأكيد مزخرفة هي التي

تهب اسمها للمرحلة كما هو الحال في فصل رواية (عنوان: دورة الدّواسة كوبلار Kubler المضطربة). دور اللغة عظيم ههنا فهي تعطي الإضافة الملحميّة للحدث الذي يكون مراوغا لأنّه ينحلّ بلا هوادة في مدّة، إضافة تمكن من تمتينه.

للدورة أخلاق ملتبسة: ضروراتٌ فُروسيّة تختلط باستمرار بدعوات فظة خاصة بروح النجاح المحض. إنها أخلاق لا تعرف أو لا تريد أن تختار بين الثناء على التفاني ومستلزمات التجريبية. تضحية متسابق في سبيل نجاح فريقه سواء أكانت من عنده أم فرضها حَكَم (المدير التقني)، دائما ما تكون مفخمة، ولكنها دائما ما تكون أيضا محلاًّ مناقشة. التضحية عظيمة، نبيلة وهي شاهد على امتلاء أخلاقيّ في ممارسة رياضة الفريق والتي هي برهانها الأكبر؛ لكنها تناقض قيمة ضرورية للحكاية لأسطوريّة الكاملة للدورة: الواقعيّة. لا يُصنع الإحساس في الدورة، هذا هو القانون الذي يؤجّج الاهتمام بالفرجة في الدورة؛ إنّه هنا هو الموضع الذي يشعر فيه المرء بأنّ أخلاق الفروسيّة هي بمثابة خطر إعداد ممكن للقدر؛ الدورة تحتفظ لنفسها بحماسة بكلّ ما يمكن أن يبدو مُعَدًّلا مسبقا مسار صدفة القتال [١١٧] العارية والمباغتة. ليست الألعاب مصطنعة، فالدّورة صراع شخصيات تحتاج أخلاق الفرد ومعركة منفردة من أجل الحياة: حيرة الصحفيّين وشغلهم الشاغل أن يدبّروا للدورة مستقبلا غير مؤكّد: تمّ الاحتجاج طيلة الدورة ١٩٥٥ على الاعتقاد السائد من أنّ بوباي سيفوز بكل تأكيد. لكنّ الدّورة رياضة كذلك، فهي في حاجة إلى أخلاق الجماعة. إنّ ذاك التناقض الذي لم يُحَلّ البتة والحق يقال، هو ما يجبر الحكاية الأسطورية على أن تناقش دائما التضحية وتشرحها، وأن تضيف إلى الذّاكرة في كلّ مرّة الأخلاق الكريمة التي

تسندها. وبما أنّ المرء يحسّ بالتضحية على أنها قيمة شعورية، فمن الواجب تبريرها بلا كلل.

المدير الفنّي يلعب ههنا دورا أساسيّا: فهو يؤمّن الربط بين الغاية والوسائل، بين الوعي والبراغماتيّة؛ هو العنصر الجدليّ الذي يوحّد في نفس التمزق، واقع الشرّ وضرورته: مارسيل بيدو Marcel Bidot مختصّ في هذه الوضعيّات الكورنيّة التي ينبغي له فيها أن يقدّم متسابقا أضحية لمتسابق آخر في نفس الفريق بل إنه في بعض الأحيان، وهذا أبعد في المأساويّة، يقدّم الأخ أضحية لأخيه (جان Jean للويزون بوباي Louison Bobet). وفي الواقع، لا يوجد بيدو Bidot إلّا باعتباره صورة واقعيّة لضرورة ذات طابع عقلي، ولهذا السبب يكون وهو في عالم عاطفي بطبعه، محتاجا إلى تشخيص مستقلّ. العمل مقسّم جيّدا: ينبغي أن يكون لكلّ مجموعة من عشرة متسابقين عقل لا يكون دوره بأيّة حال متمتعا بامتياز البتة، لأنّ الذكاء ههنا وظيفيّ ليس له من دور إلّا أن يعرض للجمهور الطبيعة الاستراتيجيّة للتّنافس: هكذا تحوّل مرسال بيدو إلى شخصيّة محلّل مدقّق: دوره أن يتأمّل.

أحيانا يأخذ متسابق على عاتقه مسؤوليّة النّشاط الدّماغي: وهذا ما جسّمته بالتّدقيق عيّنة لويزون بوباي Louison Bobet وهو ما يصنع كلّ الفرادة التي في «دوره». في العادة تكون القوة الاستراتيجية للمتسابقين ضعيفة، ولا تتعدّى فنّ بعض الخدع الفاحشة. (كوبلر يمثّل لكي يخدع الخصم). في مثال بوباي فإنّ عدم التجزئة الفظيع هذا للأدوار يولّد شعبية غامضة هي أكثر اضطرابا بالفعل من تلك التي لمتسابق اسمه كوبي Coppi ولآخر اسمه Koblet: بوباي يفكّر كثيرا، إنّه انتصاريّ وليس لاعبا.

[١١٨] هذا التأمّل في الذّكاء بين أخلاق التضحية وقانون النّجاح المجحف، يترجم طابعا ذهنيّا مركّبا هو في الوقت نفسه طوباويّ وواقعيّ، يصنع حطام أخلاق ضاربة في القِدم هي إقطاعيّة أو مأساويّة وذات مقتضيات جديدة خاصة بعالم التنافس التام. في هذا الغموض تكمن الدلالة الأساسيّة للدورة: يمكّن المزيج العالم لحجّتين، حجة المثالي وحجة الواقعي، الحكاية الأسطورية من أن تغطّي تماما بحجاب يكون في آن مشرّفا ومثيرا، الحتميّاتِ الاقتصاديّةَ لملحمتنا الكبرى.

لكن مهما كان التباس التضحية، فإنها راجعة في النهاية إلى نظام من الوضوح طالما أنّ الأسطورة تحملها بلا تؤدة إلى ترتيب سيكولوجي بحت. ما ينقذ الدّورة من ازعاج الحرية هو مبدئيّا عالم الماهيّات المزاجيّة. كنت قد أشرت إلى الكيفية التي بها تطرح هذه الجواهر بفضل إسمائيّة سامية تجعل من اسم المتسابق مستودعا ثابتا لقيمة أبديّة (كولاتو Coletto، الأناقة؛ جايمنياني Geminiani، الانتظام؛ لورادي Lauredi الغدر، إلخ.). الدورة صراع غير محقّق لجواهر محقّقة. إنّ الطبيعة والأخلاق والأدب والقواعد تضع بالتّالي هذه الماهيّات في علاقة بعضها مع بعض: هي مثل الذرّات تتلامس وتتشابك وتتدافع، ومن هذا اللّعب تنشأ الملحمة. سأقدّم في موضع لاحق معجما مزاجيّا للمُتسابقين، أو على الأقلّ معجمَ أولئك الذين اكتسبوا قيمةً دلاليّة ثابتة؛ يمكن أن نثق في تلك التصنيفيّة فهي ثابتة ونحن نتعامل فعلا مع جواهر. يمكن أن نقول إنّ الفرجة هنا كما في المسرح الهزليّ الكلاسيكيّ ولا سيّما في الكوميديا دال ارتي comedia dell' arte، ولكن وفق ترتيب من البناء مختلف تماما (تظلّ المدّة الهزليّة مدّة مسرح صراع، بينما مدّة الدّورة هي مدّة السّرد

الروائيّ)، تنشأ من دهشة العلاقات البشرية: الماهيّاتُ تصدم بعضها بعضا وفقا لجميع الأشكال الممكنة.

اعتقد أنّ الدّورة هي أفضل مثال لم نعهده من قبل، لأسطورة تامّة وبالتّالي ملتبسة؛ [١١٩] فالدّورة هي في الآن نفسه أسطورة تعبير وأسطورة إسقاط، واقعيّة وطوباويّة في الآن نفسه. تعبّر الدّورة عن الفرنسيّين وتحرّرهم عبر خرافة وحيدة تمتزج فيها ألوانُ الدّجل التقليديّة (علم نفس الماهيّات والطبائع، أخلاق المعركة، مجوسيّة العناصر والقوى، سلّميّات الرجال الخارقين والخدم) بأشكال فائدة إيجابيّة وبصورة طوباويّة لعالم يبحث بشغف عن أن يضبط بواسطة مشهد فرجة ذي وضوح تامّ، العلاقات بين البشر، وبين البشر والطبيعة. وما يُفسَدُ في الدّورة هو الأساس والدّوافع الاقتصادية والكسب الأخير للمسابقة ومولّد التبريرات الإيديولوجيّة. هذا لا يمنع الدّورة من أن تكون حدثا وطنيّا مثيرا للإعجاب بما أنّ الملحمة تعبّر عن هذه اللّحظة الهشّة من التاريخ التي يتكهّن فيها الإنسان حتّى إن كان أخرقَ مغشوشا بخرافات مدنَّسة، رغم كلّ شيء وعلى طريقته بملاءمة مثاليّة بين نفسه والمجموعة والكون.

معجم [أعلام] المتسابقين على الدراجات (١٩٥٥)

بوباي (جان). نسخة مطابقة من لويزون Louison وهو أيضا نسخته السّلبيّة؛ هو أكبر ضحيّة في الدّورة. وهو مدين لأخيه الأكبر بالتّضحية الكاملة بشخصه، «بما هو أخ». هذا المتسابق الذي كان دائما ذا معنويات ضعيفة، يشكو من عاهة خطرة: أنّه يفكّر. صفته كمثقّف خاضع لدفع الضّريبة (فهو أستاذ أنكليزية ويحمل نظّارات ضخمة) تجعله مرتبطا بوضوح هدّام: فهو يحلّل معاناته ويفقد أثناء

الاستبطان غُنْمَ أن يكون له جهاز عضليّ أرقى من جهاز أخيه. إنّه أمرؤ معقّد وبالتالي منكود الحظ.

بوباي (لويزون). بوباي بطل بروميثيّ؛ له مزاج مكافح رائعٌ، وحسّ حادّ بالتّنظيم، هو حسّابة، ويسعى بواقعيّة إلى أن يكسب. داؤه أنّ له بذرة نشاط دماغيّ (لديه أقلّ ممّا لدى أخيه الذي لم يحصل إلّا على الباكالوريا)؛ هو يعرف القلق، الأنفة الجريحة: هو غضوب. في عام ١٩٥٥ كان عليه أن يواجه عزلة ثقيلة: لقد حُرم من [منافسة] كوبلاي وكوبي، وكان عليه أن يقاوم شبحيهما. ولمّا كان من دون منافسين علنيّين، وكان قويّا ووحيدا، فإنّ كل شيء كان يهدّده؛ فالخطر يمكن أن يبرز له من كلّ مكان («كان ينبغي [١٢٠] أن يكون لي[منافسون] من نوع كوبي ومن نوع كوبلاي لأنّه من القاسي أن تكون المرجّح فوزه الوحيد»). البوبويّة جاءت لتكرّس صنفا من المتنافسين خاصّا جدّا فيه تتضاعف القوّة بباطن تحليلي وحسّاب.

برانكار Brankart يرمز للجيل الجديد الصّاعد. استطاع أن يُشعر المتقدّمين عليه في السنّ بالقلق. درّاج رائع له طابع هجومي ومتجدّد دوما.

كوليتو Coletto الدّرّاج الاكثر أناقة في الدّورة.

كوبي Coppi بطل مثالي. تكون لديه كل الفضائل وهو على الدرّاجة. شبح مرعب.

داريغاد Darrigade. حارس شديد ناكر للجميل ولكنّه مفيد. خادم متحمّس للقضيّة الثلاثية اللون وهو لهذا السّبب يغفر له ذنب أن يكون متسابقا مستفيدا من إجهاد غيره وسجّانا صعب المراس.

دي غروت De Groot متسابق انفرادي هولندي صموت .

غول Gaul. رئيس ملائكة الريف الجديد. شابّ بارع الجمال غير مهتمّ وملائكيّ نحيف، صبي أمرد، رقيق ووقح، مراهق نابغة، هو رامبو الدّورة. في أوقات معيّنة، كان غول مسكونا بإله؛ وكانت مواهبه الخارقة تثير إذن تهديدا غامضا لمنافسيه. الهديّة الإلهيّة التي منحت لغول هي الخفّة: صار له بالنّعمة والطيران أو المنبسط (غياب المجهودات المبهم)، خصائص العصفور أو الطّائرة (يحطّ برفق على ذروة جبل الألب ودوّاستاه تدوران مثل مروحتين). ولكن يهجره الإله أحيانا فتصبح نظرته عندئذ «فارغة بشكل غريب». وككلّ كائن أسطوريّ له القدرة على الانتصار على الهواء والماء، فإنّ غول يصبح وهو على الأرض أبله، عاجزا، تلقي الهبة الربانية عليه بكلكلها («لا قدرة لي على الجري بشكل مختلف إلّا على الجبال بل يكون ذلك في المرتفعات فقط؛ ففي النزول أكون أخرق، أو ربّما أكون شديد الخفّة»).

جامينياني Geminiani (الذي يعرف برالف Ralph وجام Gem). يجري بانتظام محرّك أمين ومتبلّد الذهن قليلا. بدويّ نزيه ولكن من دون شعلة. مغضوب عليه وجذّاب. وهو ثرثار.

هسّنفوردر Hassenforder (يعرف بحسان العظيم أو حسّان القرصان). متسابق مولع بالقتال ومعجب بنفسه (أشخاص مثل بوباي، أنا عندي واحد منهم في كلّ ساق). إنّه المحارب المتحمّس لا يعرف إلّا القتال، ولا يتظاهر البتة بذلك.

[١٢٠] **كوبلاي** Koblet دوّاس ساحر يسمح لنفسه بكلّ شيء حتى بألّا يحتسب جهوده، هو الوجه النقيض لبوباي الذي يظلّ له حتى وهو غائب، ظلّا مهيبا مثل كوبي.

كوبلار Kubler (يلقّب بفاردي Ferdi أو بعُقاب الأدزيول Adziwil). يساهم كوبلار وهو [حجر] زاوية [في الدورة] وطويل ذو هزال وجافّ ومزاجيّ، في الموضوع الكلفانيّ. يشتبه في كون قفزته في بعض الأحيان متصنعة (هل يتعاطى المخدّرات؟). هي [قفزة] لها منحى مأساويّ كوميديّ (فهو لا يعطس ولا يعرج إلّا إذا وقعت عليه الأبصار). لكوبلر الحقّ وعليه الواجب، بما له من خصلة كونه ألمانيّا سويسريّا، أن يتكلم لغة وسيطة مثل توتونيّي بلزاك وغرباء الكونتيسة دي سايغور («فاردي، سيء الطّالع، جام دائما خلف فاردي، لا يستطيع فردي أن يمضي»).

لورادي Lauredi الخائن ولعين دورة عام ٥٥. هذه الوضعيّة مكّنته من أن يكون ساديّا بشكل علنيّ: أراد أن يجعل بوباي يعاني بأن صار علقة شرسة خلف عجلته. أُكره على الانسحاب: هل كان ذلك عقابا؟ على كلّ حال كان ذلك بالتأكيد إنذارا.

موليناريس Molineris. رجل الكيلومتر الأخير.

رولان (أنتونين) Rolland (Antonin). وديع، رواقيّ، اجتماعي. طريقيّ شديد في ساعة الخطر، منتظم في نتائجه. ملازم لبوباي. جدل على طريقة كورناي: هل يمكن أن يجعل ذبيحا؟ هي تضحية مثاليّة بما أنّها غير عادلة وضروريّة.

الدّليل الأزرق

الدّليل الأزرق لا يعرف المنظر الطبيعيّ البتّة إلّا في شكله الخلّاب. ولا يكون خلّابا إلّا ما كان جبليّا. فنحن نجد مرّة أخرى هنا، التّرويج البرجوازيّ للجبل، تلك الأسطورة عن جبال الألب القديمة (تعود إلى القرن التاسع عشر) التي ربطها جيد Gide بحقب

الأخلاق السويسريّة البروتستانتية والتي عملت دائما باعتبارها خليطا هجينا من الطبيعانيّة [١٢٢] والتطهيريّة (التجديد من خلال الهواء النقي، والأفكار الأخلاقية أمام قمم الجبال، تسلق القمّة بما هي من فضائل المواطَنيّة إلخ.). من بين عدد المناظر التي يروّج لها «غيد بلو» *Guide Bleu* (الدليل الأزرق) عن الوجود الجماليّ، نادرا ما نعثر على السّهول (لا تنقذ من النسيان إلّا عندما يمكن وصفها بأنّها خصبة)، ولا نجد أبدا ذكرا للهضبة. ولا يمكن أن يدخل إلى هيكل السفر الإلهيّ إلا الجبل، والأخدود، والمضيق الجبليّ، والسيل، شريطة أن يكون مظهرها داعما بلا شكّ لأخلاق الجهد والعزلة. وهكذا يظهر سَفَر الدليل الأزرق على أنّه ترتيب اقتصاديّ للعمل، والدّواء السّهل البديل من المسيرة الوعظيّة. هذا يعني في حدّ ذاته أنّ أسطوريّة الدّليل الأزرق تعود إلى القرن الماضي، إلى تلك المرحلة من التّاريخ عندما كانت البرجوازية تستمتع بنوع من النّشوة كلّها غضاضة بشراء الجهد، وبأن تحتفظ لنفسها بصورته وروحه دون أن تتحمّل شيئا من ضيقه. هكذا، في نهاية المطاف، بكيفيّة منطقيّة تماما وبكلّ غباء، فإنّ جحود المنظر الطبيعيّ وغياب الاتّساع أو الإنسانيّة عنه، وعموديّته المتعارضة مع نعيم السفر هي التي تنقل فائدته. في أقصى الحالات يمكن للدّليل أن يكتب ببرود: «تصبح الطّريق خلّابة جدّا (عبر الأنفاق)»: لا يهمّ إن لم يعد المرء يرى أيّ شيء، بما أنّ النّفق هنا أصبح علامة الجبل الكافية؛ إنّها قيمة ائتمانية قويّة بما يكفي حتّى لا يقلق ثانية من الرصيد الباقي في صندوقه.

تماما كما أنّ الوعورة تُطْرَى إلى درجة تزول فيها جميع ضروب الآفاق الأخرى، كذلك [الحياة] البشرية للبلد تختفي لصالح آثارها حصرا. والبشر بالنسبة إلى الدليل الأزرق، ليس لهم وجود إلّا بما

هم 'أنواع'. فالباسكيّ مثلا في إسبانيا هو بحّار مغامر، والشاميّ اللّاتيني بستانيّ مرِح، والكاتالوني تاجرٌ ألمعيّ، والكانتابريّ جبلي عاطفيّ. نجد مرة أخرى هنا فيروس الماهيّة ذاك الذي يوجد في عمق كل أسطوريّات الإنسان البرجوازية (وهذا هو السّبب في أنّنا نصادفها في كثير من الأحيان). هكذا اختصر العرق الإسبانيّ في باليه كلاسيكيّ واسع، وفي نوع من الكوميديا دالارتي حكمتها بليغة وتصنيفيّتها غير المحتملة تعمل على إخفاء المشهد الحقيقيّ للظّروف والطّبقات والمهن. اجتماعيّا لا يوجد البشر [١٢٣] بالنسبة إلى الدّليل الأزرق، إلّا في القطارات، حيث يُعْمِرون الدّرجة الثّالثة «المختلطة». أمّا البقيّة فهم من العناصر الممهّدة، إذ يشكّلون ديكورا خياليّا أنيقا، موجّه إلى التحايل على الجزء الأساسيّ من البلاد: تشكيلتها من الآثار.

إسبانيا التي في الدليل الأزرق، وإذا ما تركت جانبا مضائقها البريّة، وهي إمْنَاء أخلاقيّ، لا تعرف إلّا نوعا واحدا فقط من الفضاءات، ذلك الذي ينسج عبر ثغرات لا تعدّ، شبكةً مرصوصة من الكنائس، وغرف المقدّسات والحواجز الخلفيّة في الكنيسة والصّلبان وعلبة القربان والحصون (هي دائما ثمانيّة الأركان)، ومجموعات منحوتة (الأسرة والعمل)، والبوّابات الرّومانية، وأجنحة الكنائس، و[المسيح] الصّليب بالحجم الطبيعيّ. وهذه الآثار جميعها دينيّ ويمكن أن نرى ذلك [بيسر]، لأنّه من وجهة نظر البرجوازية يكاد يكون من المستحيل تصوّر تاريخ للفنّ لا يكون مسيحيّا وكاثوليكيّا. المسيحية هي المموّل الرئيسي للسّياحة، ولا يسافر المرء إلّا لزيارة الكنائس. في حالة إسبانيا، هذه الإمبريالية سخيفة، لأنّ الكاثوليكية غالبا ما تظهر هناك كقوّة همجيّة شوّهت بغباء نجاحات الحضارة

الإسلامية السّابقة: مسجد قرطبة الذي فيه غابة رائعة من الأعمدة في كلّ منعطف تسدّ عليها دون انقطاع قوالب ضخمة من لحم المذابح المفروم، أو هذا الموقع [التاريخيّ] الذي شُوّه بإطلالة عدوانيّة من نصب ضخم لمريم العذراء (فرانكيّة)؛ من شأن هذا أن يحثّ البرجوازيّ الفرنسيّ على أن يلمح ولو لمرّة واحدة على الأقلّ في حياته أنّ هناك أيضا قفا تاريخيّا للمسيحيّة.

يشهد الدليل الأزرق بشكل عامّ على تفاهة الوصف التّحليليّ جميعه، ذلك الوصف الذي يرفض كلّا من التفسير والظّاهراتيّة: إنّه لا يستجيب في الواقع لأيّ من الأسئلة التي يمكن للمسافر الحديث أن يطرحها على نفسه أثناء عبور منظر طبيعيّ حقيقي يدوم. اختيار المعالم يحذف في وقت واحد واقع الأرض وواقع النّاس، ولا يفسّر شيئا من الحاضر، أي شيئا من التاريخيّ؛ ونتيجة لذلك، تصبح الآثار نفسها غير قابلة لأن تفكّ شيفرتها، فتصبح الآثار بالتالي، غبيّة. هكذا يُصبح المشهد في طور التّدمير باستمرار، ويضحي الدليل، من خلال عمليّة مشتركة بين كلّ خداع، نقيضا تماما للّافتة التي تُعلن عنه، إنّه يضحي تعمية. [١٢٤] يترجم الدليل الأزرق، أسطوريّة تجاوزها قسم من البرجوازية نفسها: ممّا لا ريب فيه أنّ السّفر صار (أو صار من جديد) طريق تقارب بشريّ ولم يَعُدْ طريق تقارب «ثقافي»: الأخلاق في شكلها اليوميّ هي التي صارت اليوم من جديد (ربّما مثلما كانت عليه في القرن الثامن عشر) موضوعا رئيسا للسّفر؛ وصارت الجغرافيا البشريّة وتنظيم المدن وعلم الاجتماع والاقتصاد والجغرافيا البشريّة هي ما يحدّد أطر الاستفسارات الحقيقيّة التي تطرح اليوم، حتّى تلك التي هي أكثر تعلقا بالحياة الدّنيا. أمّا عن الدليل الأزرق، فإنه لا يزال يلتزم

بالأسطوريّة البرجوازية التي انتهت مدّة صلاحيتها جزئيّا، تلك الأسطوريّة التي تصادر على أنّ الفنّ (الدّيني) قيمة ثقافة أساسيةٌ، ولكنّها لا تعتبر «ثرواته» و«كنوزه» إلا خزنا يقوّي السّلع (إنشاء المتاحف). يعرب هذا السّلوك عن حاجة مزدوجة: أن يمتلك ذريعة ثقافيّة متسللة «خفية» أكثر ما يمكن؛ والحفاظ مع ذلك على هذه الذريعة في أحابيل نظام قابل للحساب واحتكاريّ، بحيث يمكن للمرء في أيّة لحظة أن يحتسب ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. وغنيّ عن القول أنّ أسطورة السفر هذه قد عفا عليها الزمان، حتى بين البرجوازية نفسها، وأنا أفترض أنّه إذا كلّف أحدهم بإعداد دليل سياحي جديد على سبيل المثال، لمحرّرات «إكسبريس» l'Express أو لمحرّري «ماتش» Match، سوف نرى ظهور البلدان مختلفة تماما، سنرى بلدانا ينبغي أن تظلّ قابلة للنقاش: فستخلف اسبانيا [في نظر الدّرّاج] انكيتيل Anquetil أو لاروس Larousse، اسبانيا [البطل الأسطوريّ] سيغفريد Siegfried، ثم اسبانيا فوراستي Fourastié [رجل الاقتصاد] . انظروا بالفعل كيف أنّه في دليل ميشلان، يتنافس عدد بيوت الاستحمام وشوكات النزل الجيدة مع «النوادر الفنيّة»: حتى الأساطير البرجوازية لها جيولوجيّتها التفاضلية.

في حالة إسبانيا، صحيح أنّ الطّابع المُعمَّى والرّجعيّ للوصف هو الأنسب للفرانكيّة الخفيّة في الدليل. وباستثناء الرّوايات التاريخيّة في معناها الحقيقي (وهي بالمناسبة، نادرة وهزيلة لأنّه من المعروف أنّ التّاريخ ليس برجوازيّا جيّدا)، تلك الرّوايات التي يكون فيها الجمهوريّون دائما «متطرّفين» بصدد نهب الكنائس (ولكن لا شيء عن غرنيكا)؛ في حين [١٢٥] أنّ «القوميين» الطيّبين على العكس من ذلك يقضون وقتهم في الـ«تحرير»، فقط بفضل «تدابير استراتيجية ماهرة»

و«مقاومات بطولية»، باستثناء ذلك اسمحوا لي أن أذكر إزهار أسطورة-ذريعة رائعة هي اسطورة ازدهار البلد: فغنيّ عن القول أنّ الأمر يتعلّق بازدهار «إحصائيّ» و«شامل»، وحتّى نكون أكثر دقة نقول إنّه ازدهار«تجاريّ». الدليل لا يخبرنا بالطّبع، كيف يُوزّع هذا الازدهار الجيّد: لا شكّ أنّه يوزّع هرميّا، لأنّه يُراد أن يدقّق لنا أنّ «الجهد الجادّ والصّبور لهذا الشعب قد بلغ حتّى إصلاح نظامه السّياسيّ، من أجل تحقيق التّجدّد من خلال التطبيق الأمين للمبادئ الصّلبة للنّظام والتّسلسل الهرميّ».

تلك التي ترى بوضوح

الصحافة هي اليوم كلّ شيء بالنسبة إلى التقنوقراطية، وصحافتنا الأسبوعيّة هي مركز لهيأة قضاءٍ حقيقيّة مكلّفة بالوعي وبالنّصح، مثلما كان في العصر الذهبي لليسوعيّين. إنّ الأمر ليتعلّق بأخلاق عصرية، يعني ليست [أخلاقا] متحرّرة بل مكفولة بالعلم ويُلتمس لها رأي الحكيم الكونيّ أقلّ ممّا يُلتمس لها رأي العالِم المختصّ. وهكذا فإنّ لكلّ عضو من الجسم البشريّ (لأنّه ينبغي الانطلاق من الملموس) تقنّيّه الذي هو في الآن نفسه حبْر أعظم وعالِم أعظم: طبيب أسنان كولغايت Colgate للفم وطبيب في« دكتور، أجبني Docteur, répondez-moi» لرُعاف الأنف، ومهندسو صابون لوكس Lux للبشرة، وأب دومنيكيّ للرّوح، وصحافيّ مختصّ لجرائد امشاغل القلب النسائيّة.

القلب عضو أنثويّ. ومعالجته تفرض إذن في التّدبير الأخلاقيّ كفاءة خاصّة جدّا ككفاءة طبيب النّساء في التدبير الفيسيولوجيّ. المستشارة تشغل وظيفتها إذن بفضل جملة ما لها [١٢٦] من معارف

حول طبّ القلب الأخلاقي؛ لكن لا بدّ أيضا من هبة مزاجيّة هي التي تكون وهذا معلوم، العلامة المجيدة للمتمرّس الفرنسيّ (في مواجهة زملائه الأمريكيّين مثلا): إنّ ما يحدّد الحقّ في العلم هنا هي المصاهرة بين تجربة راسخة في الزّمان تستلزم عمرا محترما، وبين شباب روحيّ أبديّ. هكذا تلتحق مستشارة القلوب بصنف فرنسيّ مهيب هو الجلف الخيّر الموهوب بصراحة نافعة (يمكن أن تصل إلى حدّ المعاملة العنيفة)، وبحضور بديهة شديدة الحيوية، وبحكمة مستنيرة ولكن مفعمة بالثقة، يكون فيها العلم الفعلي والمتخفي بشكل متواضع، متساميا بالمفتاح السحريّ لأخلاق البرجوازيّة المثيرة للنّزاع: الحسّ السليم.

المستشيرات، وفي ما يريد البريد أن يفيده إيّانا عنهنّ بوضوح، هنّ مجرّدات بعناية من كلّ وضعيّة: وكما أنّ الأصل الاجتماعيّ للمريض يوضع بكرم بين قوسين وهو تحت مِشْرَط للجرّاح نزيه، فإنّ طالبة الخدمة في أنظار المستشارة تختزل في عضو قلبيّ صرف. وحده ما يحدّدها هو ميزتها كامرأة: الوضعيّة الاجتماعيّة تعالج ههنا كواقع طفيليّ غير مفيد يمكن أن يزعج العناية بالجوهر الأنثويّ الخالص. وحدهم الرجال، الجنس الخارجيّ الذي يؤلّف «موضوع» النصيحة، بالمعنى اللّوجستي للكلمة (الذي نتحدّث عنه)، من لهم الحقّ في أن يكونوا اجتماعيّين (لا بدّ من ذلك بالفعل لأنّهم «ينسبون»)؛ يمكن إذن أن نحدّد لهم سماء: ستكون عموما سماء الصّناعيّ الذي نجح.

الإنسانية التي في بريد القلب تعيد إنتاج تصنيفيّة قانونيّة بالأساس: فبعيدا عن كلّ رومنسيّة أو عن كلّ استثمار للمعيش واقعيّ قليلا، هي إنسانيّة تتبع عن قرب ترتيبا ثابتا للجواهر هو ترتيب

القانون المدنيّ. العالَم-المرأة يتوزّع إلى أقسام ثلاثة لكلّ قسم وضعه الخاص به: العذراء *puella* والمتزوّجة *conjux* والمرأة النّاضجة *mulier* (امرأة عزباء، أرملة أو زانية ولكنّها بأيّ شكل من الأشكال في الوقت الراهن وحيدة وحيّة). في المقابل توجد الإنسانية الخارجيّة، تلك التي تقاوم أو تهدّد: هناك قبل كلّ شيء القريبات أولئك اللاتي يمتلكن السّلطة الأبويّة *patria potestas*، ثمّ هناك الزّوج أو الذّكر vir الذي يكون له كذلك الحقّ المقدّس في إخضاع المرأة. كثيرا ما نرى أنّه على الرّغم من جهازه [١٢٧] الخياليّ، فإنّ عالم القلب ليس البتّة مرتجلا؛ إنّه دائما يعيد بطريقة أو بأخرى، إنتاج علاقات قانونيّة جامدة. حتّى وإن قالت [المستشيرة] أنا بصوتها الأشدّ تأثيرا أو الأكثر سذاجة، فإنّ إنسانيّة البريد لا توجد مبدئيّا إلّا بما هي جمع لعدد صغير من العناصر الثّابتة التي تحمل اسما، هي نفسها تلك العناصر التي تستخدمها المؤسّسة العائليّة. البريد يسلّم بالاسرة في الوقت نفسه الذي يبدو فيه مركّزا في عمله التّحريريّ على أن يعرض المتنازع فيه الذي لا نهاية له.

في هذا العالم من الجواهر، من جوهر المرأة ذاتها أن تكون مهدَّدة، فأحيانا يهدّدها الأهل وغالبا ما يهدّدها الرّجل؛ وفي الحالتين يكون الزّواج القانونيّ هو الخلاص، حلّ الأزمة؛ وأن يكون الرّجل زانيا أو غاويا (هو بالمناسبة تهديد ملتبس) أو متمرّدا، فإنّ الزواج بصفته عقدا اجتماعيّا يقوم على التّملّك، هو التّرياق. لكنّ الثّبات نفسه الذي للهدف يفرض في حالة المهلة أو الإخفاق (وهذا مبدئيّا الوقت الذي يتدخّل فيه البريد)، سلوكات تعويض غير واقعيّة: تطعيمات اللّقاح التي للبريد ضدّ أشكال عدوان الرّجل أو هجره، تهدف جميعها إلى أن تتسامى بالهزيمة إمّا بجعلها من المقدّسات في

شكل قُربان (أن تصمت المرأة، لا تفكر، أن تكون طيبة، أن تتأمل)، وإمّا بأن تصرّح ما بعديّا بأنها حريّة محض (أن تحافظ على راحة ذهنها، العمل، السّخريّة من الرّجال، الاتّحاد بين النّساء).

وهكذا مهما كانت تناقضاتها الظاهرةُ، فإنّ أخلاق البريد لا تسلّم البتّة للمرأة بوضعيّة أخرى إلا الوضعيّة الطفيليّة: وحده الزواج يجعلها موجودة حين يسميّها قانونيّا. نحن نعثر هنا على البنية ذاتها للحريم التي تتعرّف على أنّها حرّيّة محض تحت رقابة خارجيّة للرّجل. بريد القلوب يبني بشكل صلب لا نظير له، المرأة باعتبارها كائنا مخصوصا من علم الحيوان، مستعمَرةَ طفيليّاتٍ تمتلك حركات داخلية خاصّة بها، ولكنّ امتدادها الضعيف يُعاد دائما إلى رسوخ العنصر الوصيّ (الذّكر). ومن الطّبيعيّ أن تؤدّي هذه الطفيليّة التي تلقى الرعاية تحت نقرات أبواق الاستقلال النسائّي، إلى عجز تامّ أمام أيّ انفتاح على العالم [١٢٨] الواقعيّ: ترفض المستشارة دائما وتحت غطاء قدرةٍ حدودُها ستكون معروضة بصدق، أن تتّخذ موقفا من المشاكل التي قد تتجاوز في الظّاهر الأدوار الخاصّة بالقلب النّسائيّ: الصّراحة تتوقّف بعفّة عند عتبة العنصريّة أو الدّين؛ لأنّها في الواقع تكوّن ههنا طعم لقاح له استعمال دقيق جدّا، دوره أن يعين على تشريب أخلاق الخضوع الملتزمة: يُثبّت على المستشارة كلّ افتراض يخصّ تحرير النّوع الأنثويّ: النّساء في ذاتهنّ متحرّرات بالوكالة. الحرّية االظاهرة في النصائح تفتقد الحريّة الحقيقيّة في السلوكات: يبدو أنّ هناك إفلاتا قليلا لحبل الأخلاق للشدّ أكثر بالتأكيد على العقائد المقوّمة للمجتمع.

الطبخ الزخرفيّ

تقدّم لنا جريدة آل *Elle* (التي هي كنز أسْطُوريّ حقيقيّ) كلّ أسبوع تقريبا، صورةً ملوّنة جيّدة عن طبق مركّب: حجل ذهبيّ مرصّع بالكرز، وقطع مورّدة من الدّجاج السّاخن البارد، وقالب من جراد البحر تحيط به قواقعُ حمراء، وحلويّات شارلوت قشديّة مزيّنة برسوم الفواكه المسكّرة، وكعكة جنوة ذات ألوان متعددة، إلخ.

الفئة الغذائيّة التي تسود في هذا الطبخ هي المطليّ: يمهرون بشكل واضح في تغطية السّطوح بالمثلّجات، وفي تدويرها، وفي طمْر الطّعام تحت الرّواسب السلسة للصَّلْصَات والقشْدات للموادّ الذائبة والمجمّدة. هذا بالطبع يأتي من الغائيّة ذاتها من المطليّ الذي ينتمي الى الفئة البَصَريّة، وطبخ آل هو طبخٌ ممحّض للبَصَر الذي هو حَاسّة مميّزة. في الواقع، تُوجد في هذا الانتظام الكامن في هذا الغطاء الشفّاف من الألوان حاجةٌ إلى التأنّق. وآل جريدة ذات قيمة عالية، على الأقلّ من وجهة نظر أسطوريّة، دورها هو أن تقدّم للجمهور [١٢٩] الواسع الذي هو جمهورها (التّحقيقات تشهد بذلك)، الحلم عينه بالأنيق؛ ومن هنا كانت [تختار] طبخا للتّلبيس والذّريعة يحاول جهده دائما أن يقلّل من الطّبيعة الأولى للموادّ الغذائيّة ومن فظاظة اللّحوم ومن اخشيشان القشريّات، أو حتّى يحاول أن يتخفّى في لباس غير لباسها. الطّبق البدويّ لا يقبل إلّا استثناء (ما يسمّى الوعاء في النار pot-au-feu الطّبق اللذيذ للعائلات)، مثل التّخيّلات الريفية التي يحملها سكّان المدن المتخمون.

لكن الأهمّ أنّ المطليّ يُهيّء لواحد من أكبر تطوّرات الطّبخ الممتاز ويدعمه: هو الزّخرفة. يستخدم الغلاف الشّفاف الملوّن

لجريدة آل كخلفيّات للتجميلات الجامحة: فطرٌ منْحوتة، وعلامات تنقيط من الكرز، ومنحوتة من اللّيمون المُتْقن الصّنع وتَقْشيرات من الكمأة، وكريّات من الفضّة وزخرفة عربيّة من الفواكه المسكرة، الغطاء الكامن [وراء طبقة] (وهذا هو السّبب في أنّني وَصَفْتُه بالرّواسب، فالطّعام نفسه لا يزيد عن أن يكون رُكاما [معدنيّا] غير محدّد) يقصد به أن يكون الصّفحة التي يمكن أن يُقرأ فيها طبخٌ كاملٌ برمّته في قالب حديقة صخريّة (فيها ميْلٌ إلى اللّون الورديّ).

تعمل الزّخرفة بطريقتيْن متناقضتين، سنرى بعد حين الحلّ الجدليّ لها: فمن جهة، هناك فرار من الطبيعة بفضل نوع من الباروك المحموم (شكّ الجمبري في الليمون، توريد دجاجة، تقديم الليمون الهندي ساخنا)؛ ومن جهة أخرى، هناك محاولة لإعادة بناء [الطّبيعة] ذلك من خلال حيلة غريبة (تجهيز الفطر المغطّى بالمَرَنْغ La Meringue وأوراق البَهْشيّة على حَطْبة الميلاد، وإعادة رؤوس جراد البحر إلى مواضعها حول جميع أنحاء الصّلصة البيضاء التي تغطّي أجسامها). هذه هي الحركة نفسُها التي نجدها فضلا عن ذلك، في إعداد الزّينة الرخيصة للبرجوازية الصّغيرة (منافضُ السّجائر في شكل سُروج فرسان وولاعات في شكل سجائر، وأوانٍ طينيّة في جثمان أرانب بريّة).

هنا مثلما هو الأمر في أيّ فنّ من فنون البرجوازيّة الصغيرة، يناقض النزعةَ التي لا يمكن كبحها نحو مذهب الحقيقيّة Verimo أو يعادلها واحدٌ من ضرورات الصّحافة المنزليّة الثّابتة: هو ما يسمّونه في الأكسربيس بافتخار امتلاك أفكار. الطّبخ في آل هو بالطّريقة نفسها، طبخ ذو 'أفكار'. بَيْدَ أنّ الابتكار هنا، وهو يقتصر على واقع فاتن، يجب أن يُطبَّق فقط على [١٣٠] الزينة، لأنّ الموهبة

«المرموقة» للجريدة تمنعها من الخوض في المشاكل الحقيقيّة للتّغذية (المشكل الحقيقيّ ليس في غَرْز الكرَز في الحُجَيْلة، بل هو في أنْ تجد الحجيلة، أيْ أن تدفع ثمنها).

ويدعم هذا الطَّبخَ الزّخرفيّ بالفعل اقتصادٌ أسطوريّ بالكامل. فالأمر يتعلّق صراحة بطبخ من الحلم، كما تؤكّده في الواقع صور آل التي لا تُظهر الأطباق إلّا من [زاوية] التّحليق الفوقيّ، تظهرها كشيء هو قريب المنال وعسيره في وقت واحد، ويمكن لاستهلاكه أن يتحقق بشكل جيّد فقط بمجرّد النّظر إليه. هو مطبخ إعلانيّ بما في هذه الكلمة من امتلاء، وسحريّ تماما، خصوصا عندما يتذكّر المرء أنّ هذه الجريدة تقرأ على نطاق واسع بين الفئات ذات الدّخل الصغير. وعلاوة على ذلك، يوضح هذا ما يلي: لأنّ آل موجّهة إلى جمهور شعبيّ بحقّ فهي حريصة جدّا على ألّا تُسلّم بأنّ الطّبخ يجب أن يكون اقتصاديّا. انظروا في المقابل إلى الأكسبريس التي ينتمي جمهورها حصريّا إلى البُرجوازيّة وله قدرة شرائية مريحة: طبخها حقيقيّ، وليس سحريّا. آل تقدّم وصفة الحُجيلات-الخيال، وتقدّم أكسبريس وصفة سلطة نيس. ليس لقرّاء آل الحقّ إلّا في الخرافة؛ وتقترح الأكسبريس على جمهورها أطباقا حقيقيّة هي على يقين أنّه سيقدر على تحضيرها.

رحلة «باتوري» البحريّة

بما أنّ هناك أسفارًا برجوازيّة إلى روسيا السّوفياتية من الآن فصاعدا، شرعت الصّحافة الوطنيّة الفرنسيّة في إعداد بعض الأساطير عن استيعاب الواقع الشّيوعيّ. حاول السّيدان سنيب Snneepp وماكانيو Macaigne من مجلة الفيغارو Figaro وقد أبحرا على

الباخرة باتوري Batory، أن يجدا في مجلّتهما ذريعةً جديدة، هي العجز عن الحكم على بلد مثل [١٣١] روسيا في بضعة أيّام. وصرّح السّيد ماكاين بجدّية أنّ هذا هشيمٌ من الاستنتاجات المتسرّعة، قال ذلك مستخفًا بشدّة من مرافقيه في السّفر ومن ميلهم المفرط إلى التّعميم.

من السّائغ جدًا أن ترى جريدة تصنع الشّعور بالمعاداة للسّوفياتيّة طوال العام على نميمة هي ألف مرة أكثر بعدا عن الاحتمال من إقامة مؤقّتة حقيقيّة في الاتحاد السّوفياتيّ، إقامة مهما كانت قصيرة، فإنّها ستتجاوز أزمة من اللّاأدْريّة وتتدثر بنبل في مقتضيات الموضوعية العلمية، هناك حيث يمكن أخيرا لمبعوثيها أن يقرّبوا ما كانوا يتحدّثون عنه بكلّ طواعيّة من بعيد وبطريقة قاطعة جدًا. كلّ الأمر أنّ الصحفيّ ومن أجل الوصول إلى النتيجة المرجوّة، يقسّم أعماله مثلما يوزّع السّيد جاك [بطل بخيل موليار] ثيابه. مع من تريدون أن تتكلّموا؟ أمع السّيد ماكاني الصحفيّ المحترف الذي يرشد ويحكم والذي في كلمة يعرف، أم مع السّيد ماكاني السّائح البريء الذي يريد باستقامة خالصة ألّا يستنتج شيئا ممّا يراه؟ هذا السائح هو هنا ذريعة عجيبة: بإمكاننا بفضله أن ننظر دون أن نفهم، وأن نسافر دون أن نهتمّ بالوقائع السّياسيّة؛ ينتمي السّائح إلى بشريّة سُفلى محرومة بطبعها من الحكم وتتخطّى على نحو سخيف منزلتها عندما تبحث بفضول عن أن يكون لها حكم. وأن يستخفّ السّيد ماكاني من مرافقيه في السّفر الّذين بَدَوا وكأنّ لهم الطّمع المضحك في أن يجمعوا حول عرض الشارع بعض الأرقام وبعض الوقائع العامّة، ومبادئ أوّليّة عن عمق ممكن في المعرفة ببلد غير معروف: إنّها جريمة خيانة-سياحة، أي خيانة-ظلاميّة، وهذا ما لا يغتفر في الفيغارو.

لقد عوّض محور الاتحاد السوفياتي العامّ إذن، وهو محور نقد قار، بمحور موسميّ حول الشّارع، وهو الحقيقة الوحيدة التي المتاحة للسائح. وفجأة أصبح الشّارع أرض حياد، فيه يمكن أن ندوّن، دون أن ندّعي الاستنتاج. لكن لنا أن نتكهّن بما يمكن أن تكونه تلك التّدوينات. لأنّ هذا التّحفّظ النزيه لن يمنع السائح ماكاني البتّة من أن يشير إلى بعض الحوادث البشعة في الحياة العامّة، الخاصّة بالتذكير بنزوع روسيا السّوفياتية إلى [١٣٢] التّوحّش: القاطرات الرّوسيّة تُسمعك جعجعة طويلة لا علاقة لها بصفّارة قاطراتنا؛ ورصيف محطات القطار خشبيّة؛ والنزل تدار بشكل سيّئ؛ هناك كتابات صينيّة على عربات القطار (محور الطوفان الأصفر)؛ وأخيرا هناك واقعة تكشف عن حضارة متخلفة حقّا، أننا لا نجد حانات صغيرة في روسيا، فلا نجد غير عصير الإجّاص!

لكن تمكّن أسطورة الشّارع على وجه الخصوص من شرح أكبر مواضيع الخداع السّياسيّ البرجوازيّ: وهو الطّلاق بين الشّعب والنّظام. بل أكثر من ذلك فإنّ الشعب الرّوسي إنْ أُنقذ، فليس ذلك إلّا انعكاسا للحريّات الفرنسيّة. وأن تنخرط سيّدة عجوز في البكاء، وأن يهدي عامل ميناء (الفيقارو اشتراكيّة) ورودا للزّوّار القادمين من باريس، فإنّ الأمر يتعدّى أن يكون شعورا بحسن الوفادة إلى أن يكون حنينا سياسيّا: في السّفر ترمز البرجوازيّة الفرنسيّة للحريّة الفرنسيّة وللسّعادة الفرنسيّة.

هكذا، لا يُعترف للشّعب الروسيّ بأنّه عفويّ لطيف وكريم إلّا لحظةَ يستنير بشمس الحضارة الرّأسماليّة. ولن يكون هناك إذنْ البتّة إلّا خصال ينبغي أن تكشف عن نقاب دماثتها الطّافحة: إنّها تعني دائما نقصا في النّظام السوفياتي، وامتلاء في السعادة الغربيّة:

الاعتراف بالجميل الذي «لا يوصف» الذي أبدته الدليلة الشابة من وكالة الأسفار السوفياتية Intourist للطبيب (دو باسي de Passy) وقد أهداها جوارب نسائيّة من النايلون، يشير في الواقع إلى التّخلّف الاقتصاديّ للنّظام الشّيوعيّ وازدهار الدّيمقراطيّة الغربيّة ازدهارًا تحسد عليه. وكالعادة (أشرت إلى ذلك للتوّ حول الدّليل الأزرق)، يتظاهرون في التّعامل مع الرّفيع المميّز والإسْراف الشّعبيّ على أنّهما عبارتان قابلتان للمقارنة؛ يردّ إلى فرنسا بأسرها الفضل في «أناقة» لا تُضاهى في الزينة الباريسيّة، كما لو أنّ كلّ الفرنسيّات يلبسن من ديور Dior أو من بالونصياغا Balanciaga؛ بينما يجعلوننا نرى الشابّات السوفياتيّات ذاهلات أمام الموضة الفرنسيّة كما لو أنّ الأمر يتعلّق بقبيلة بدائيّة تقف أمام الشوكة أو الفونوغراف. بشكل عام ينفع السّفر إلى الاتحاد السّوفياتي خصوصا في إحداث قائمة فائزين برجوازيّة خاصّة بالحضارة الغربيّة: الفستان الأوروبيّ، القاطرات التي تصفّر ولا تصرخ، الحانات الصغيرة، عصير الإجّاص المعتّق، ولا سيّما، الحظوة الفرنسيّة [١٣٣] بامتياز: باريس، أي خليط من كبار مصمّمي الأزياء و[مسرح] فولي برجار: إنّ هذا الكنز الذي لا يصل إليه أحد، هو على ما يبدو ما يجعل الرّوس يحلمون عبر سُيّاح باتوري.

مقابل هذا، أمكن للنّظام أن يظلّ وفيّا لرسمه السّاخر، رسم نظام قمعيّ يمسك بزمام كلّ شيء من خلال تجانس الآلات. فبعد أن طالب النّادل في عربة النوم بالقطار من السيّد ماكاني بملعقة كأس الشّاي التي كانت في حوزنه، استنتج (دائما في حركة كبرى من اللأدريّة السّياسيّة) وجود بيروقراطيّة ضخمة وباليةِ الأوراق، هاجسها الوحيد هو المحافظة على صحّة جرد الملاعق الصّغيرة. إنّه مرعى جديد للغرور الوطني، كلّه فخر باختلال النظام لدى الفرنسيّين.

فوضى الأخلاق والسّلوكات السّطحيّة هو ذريعة ممتازة للنظام: الفردانيّة هي أسطورة برجوازيّة تمكّن من تلقيح النّظام بحريّة غير ضارّة وبها يُلقّح أيضا استبداد الطّبقة: حمل باتوري للرّوس المندهشين مشهد حريّة مهيبة، حريّة التّشويش أثناء زيارة المتاحف وحريّة «السّخرية» في قطار الأنفاق.

من الواضح أنّ «الفردانيّة » ليست إلّا منتوجا فاخرا معدّا للتصدير. لكن بانطباق الفردانيّة في فرنسا على موضوع آخر ذي أهميّة أخرى فإنّ لها على الأقلّ في لوفيغارو، اسما آخر. حين رفض أربعمائة من الذين دعاهم جيش الطيران ذات أحد أن يذهبوا إلى إفريقيا الشّمالية فإنّ لوفيغارو لم تتحدّث عن فوضى خفيفة الرّوح ولا عن فردانيّة مرغوب فيها: وكأنّ الأمر لا يتعلّق هنا بالمتحف أو بقطار الأنفاق ولكن يتعلق بالفعل بكبار المقيمين في المستعمرات، «الفوضى» لم تعد فجأة ، ظاهرة فضيلة مجيدة من الغال، ولكنّها صارت نتاجا اصطناعيّا لبعض «زعماء الثورة»؛ لم تعد الفوضى مهيبة ولكن مؤسفة وعدم الانضباط التّذكاري للفرنسيّين الممدوح منذ حين بغمزات بهلوانية ومتكبّرة، صارت على طريق الجزائر خيانة مخجلة. الفيغارو تعرف جيّدا برجوازيّتها: الحرّيّة في الواجهة البلّوريّة لغرض الزّينة ولكنّ النظام عندنا لغرض تأسيسي.

مستخدم الإضراب

[١٣٤] هناك من النّاس من ما يزال يعتبر الإضراب فضيحة: بمعنى أنّه ليس فقط خطأ وبلبلة أو جرما، ولكنه كذلك جريمة أخلاقيّة وعمل لا يغتفر؛ فهو يخلّ في نظرهم بنظام الطّبيعة. إنّه [أمر] غير مقبول، فاضح ومُثير للسّخط هكذا قال عن إضراب شُنّ

أخيرا بعضُ قرّاء فيغارو *Figaro*. تكمن ههنا لغة تعود في واقع الأمر إلى عهد إحياء [الملكيّة] Restauration وتعبّر عن عقليّته العميقة؛ إنّه العصر الذي كانت فيه البرجوازيّة قد اعتلت السّلطة منذ فترة قصيرة، وأجرت نوعًا من الدّمج بين الأخلاق والطّبيعة مقدّمة لأحدهما كفالة الآخر: الخوف من جعل الأخلاق طبيعيّة دفَعَها إلى إضفاء الأخْلاق على الطّبيعة فتصنّعت الخلْط بين ما كان من السّياسيّ وما كان من الطّبيعي، وخلصت بأنْ أعلنت غيْرَ أخلاقيّ كلَّ ما كان يُنكر القوانينَ البنيويّة للمجتمع الذي أخذت البرجوازيّة على عاتقها الدّفاع عنه. يظهر الإضراب قبل كلّ شيء بالنّسبة إلى محافظي شرطة شارل العاشر Charles X كما بالنسبة إلى قرّاء الفيغارو اليوم، وكأنّه تحدٍّ لتعاليم العقل المهذّب بالأخلاق: شنّ إضراب يعني «التهكّم على النّاس»، أي أن تُخرق شرعية مدنيّة أقلّ ممّا تُخرق شرعية طبيعيّة، ويعني أن يُعتدى على الأسس الفلسفيّة للمجتمع البرجوازي، على هذا الخليط من الأخلاق والمنطق الذي هو الحسّ السليم.

لهذا فإنّ الفضيحة تنبع من اللّامعقوليّة: فالإضراب مُشين لأنّه يزعج تحديدا من لا يعنيهم الإضرابُ. إنّ العقْلَ هو الذي يُعاني ويثور: يمكن القول إنّها السّببيّة المباشرة والآليّة والقابلة للعدّ هي التي بدتْ لنا قبْلا كالأساس الذي يَرتكز عليه منطقُ البرجوازيّة الصّغيرة في خطاب السيّد بوجاد Poujade، تلك السببيّة قد تعكّرت: النتيجة تتبدّد بشكل لا يفهم وبعيدا عن السّبب، بل يفلت السّبب منها، وهناك يكمن ما لا يُطاق، ما يكون مزعجا. وعلى العكس ممّا يمكن أن يقع في اعتقادنا عن أحْلام البرجوازيّة الصّغيرة، فإنّ لهذه [١٣٥] الطّبقة فكرةً غاشمةً وشديدة الحساسيّة إلى أبْعد الحدود عن

السّببيّة: أساس أخلاقها ليس البتّة سحريّا ولكنّه عقلانيّ. غير أنّ الأمر لا يعدو أنْ يكون إلا عقلانيّة خطّيّة ضيّقة مبنيّة لنقل للتّبسيط، على تطابُق عدديّ بين الأسْباب والنتائج. ما ينقص العقلانيّة تلك هو بلا شكّ فكرة الوظائف المعقّدة، وتصوّرٌ لنشر يكون بعيدا عن الحتميّات، ولتكافل للأحداث التي نظْمَنها العُرفُ الماديُّ تحت اسم الكلّ الجامع.

إنّ حصر النتائج يفرض قسمة للوظائف. فمن اليسير أن نتخيّل أنّ «البشر» متضامنون: غرضُ التقابل ليس الإنسان مع الإنسان، بل المُضْرب مع المستخدِم. المستخدِم (الذي يسمّى أيضا رجل الشّارع والذي يحصل الجمع منه على اسم السكّان المحايد: ولقد كنّا رأينا كلّ هذا في معجم السيّد ماكاني)، المستخدم إذن هو شخصيّة خياليّة، يمكن القول إنّها تنتمي إلى حساب الجبر، بفضلها يُصبح ممكنا قطع تشتّت النّتائج المُعْدي والتمسّك بسببيّة مخفّضة يمكن للمرء أخيرا أن يفكّر اعتمادا عليها في هدوء وبشكل مستقيم. يقطع العقل البرجوازيّ وهو يجتزئ داخل وضع العامل العامّ وضعيّة قانونيّة مخصوصة، الدّارةَ الاجتماعيّة، ويستفيد من عزلة تكون مهمة الإضراب تحديدا أن يأتي لتكذيبها: فهذا العقل يتظاهر ضدّ ما يوجّه إليه صراحة. المستخدم، أو رجل الشّارع، دافع الضرائب هم إذنْ بالمعنى الحرفيّ شخصيّات، أي ممثّلون متوّجون وفق حاجات السّبب ليقوموا بأدوار سطحيّة وتكون مهمّتهم المحافظة على الفروق ذات المنزع الجوهريّ للخلايا الاجتماعيّة والتي نعلم أنّها كانت المبأا الايديولوجيّ الأوّل للثّورة البرجوازيّة.

كلّ الأمر في الواقع، أنّنا نجد ههنا ميزة تأسيسيّة للعقليّة الرجعيّة والتي تتمثّل في تشتيت المجموعة إلى أفراد والفرد إلى جواهر. فما

فعله كلّ المسرح البرجوازيّ بالإنسان النفسيّ بعد أن أدخل في صراع العجوز والشّاب والزّوج المخدوع والخليل ورجل الدّين والدنيوي، هو ما يفعله قرّاء الفيغارو هم أيضا بالكائن الاجتماعيّ: هم يقابلون بين المضرب [١٣٦] والمستخدم، وإنّ لفي ذلك بناءً للعالم في شكل مسرح واستخراجا لممثّل مخصوص من الإنسان الكليّ ومواجهة هؤلاء الممثّلين الاعتباطيين من داخل أكذوبة برمزيّة تتظاهر بالاعتقاد بأنّ الجزء ليس إلّا اختزالا مثاليّا للكلّ.

هذا له خاصيّة تقنيّة عامّة للخداع تتمثّل في أن يُصوْرن الاضطراب الاجتماعيّ أكثر ما يمكن. فعلى سبيل المثال تقول البرجوازيّة إنّه لا يعنيها أنْ تعرف من هو في الإضراب على باطل أو من هو على حقّ: فبعد أن تقسم آثار [الإضراب] بينهما لكي تُفرد من كان على باطل إذ هو وحده من يعنيها، فإنّها تزعم أنّها ليست مهتمّة بالسّبب: يُختزل الإضراب في أثر منعزل، في ظاهرة يُهمَل شرحُها حتّى تظهر الفضيحة أكثر. بنفس الأسْلوب يُجرّد عمّال الخدمات العامّة والموظّف من الانتماء إلى الكتلة العاملة حتّى لكأنّ وضعيّة الأجير كانت بالنسبة إلى هؤلاء العمّال منجذبة قليلا وثابتة ثمّ موقّرة في مستوى ما يظهر على سطح وظائفهم نفسه. يسمح هذا التّخفيف من الاهتمام بالوضعيّة الاجتماعيّة بأن يُتّقى [شرّ] الواقع دون التّفريط في وهم النّشوة الخاصّة بالظّفر بسببيّة مباشرة سوف لن تبدأ إلّا من حيث يكون مفيدا للبرجوازيّة أن تجعلها تختفي: بنفس الأسلوب يجد المواطن نفسه مختزلا فجأة في مفهوم خالص، وبنفس الأسلوب يستيقظ الشبّان الفرنسيّون القابلون للتّجنيد ذات صباح متبخّرين متسامين في مفهوم عسكريّ محض سيُوهمهم بعفّة بأنّ عليهم أن يستقلّوه في سبيل الانطلاق الطبيعيّ للمنطق الكونيّ: تصبح الوضعيّة

العسكريّة بالتالي مصدرا لامشروطا لسببيّة جديدة، في ما وراء تلك السّببية ستكون الرغبة في الصعود ثانية منذ ذلك الوقت أمرا فظيعا: الاعتراض على هذه الوضعية لا يمكن إذن أن يكون البتّة أثرا لسببيّة عامّة وسابقة (الوعي السّياسي للمواطن)، وإنّما سيكون فقط نتاجا لحوادث لاحقة لانطلاق السّلسلة السببيّة الجديدة: من وجهة النظر البرجوازية، أن يرفض الجنديّ الالتحاق [بالجنديّة]، لا يمكن أن يكون إلّا عملا وراءه القادة أو من أفعال بنت العنب، حتّى لكأنّه لا وجود لأسباب أخرى أفضل لهذه الإشارة: هو اعتقاد تجعله البلاهة ينافس سوء النيّة، بما أنّه من البديهيّ أنّ الاعتراض [١٣٧] على وضعيّة لا يمكن أن يجد منبته ومطعمه في وعي يستعيد استقلاله عن هذه الوضعيّة.

إنّ الأمر ليتعلّق بتخريب جديد للنزعة الجوهريّة؛ فمن المنطقيّ إذن أنّه في مواجهة كذبة الجوهر والجزء، يؤسّس الإضراب صيرورة الكلّ وحقيقته. يعني الإضراب أنّ الإنسان كلٌّ وأنّ جميع وظائفه متضامن بعضها مع بعض وأنّ أدوار المستخدم أو المكلّف أو العسكريّ ليست إلّا متاريس دقيقة جدّا بالفعل لا تقدر على أن تعارض عدوى الوقائع وأنّ الكلّ داخل المجتمع معنيّ بالكلّ. وتشهد البرجوازيّة باعتراضها على أنّ هذا الإضراب يزعجها، على وجود ترابط بين الوظائف الاجتماعية وأنّ من غاية الاضراب نفسه أن يظهره: المفارقة أنّ الإنسان البرجوازيّ الصغير يتضرّع إلى الطّبيعيّ من عزلته في اللّحظة نفسها التي يجعله الإضراب ينحني تحت جلاء تبعيّته.

المعجم الرسمي للقضايا الإفريقيّة، وهذا مشكوك فيه، معجم بَديهيّ بحت. وهذا يعني أنّه لا قيمة تواصليّة فيه ولكن له قيمة زجر لا غير. فهو معجم يُنشئ إذن كتابة أي لغة مهمّتها أن تصنع توافقا بين القواعد والوقائع وأن تمنح لوجود بذيء عربونَ أخلاق نبيلة. هي بصفة عامّة لغة تعمل بالأسَاس مثل شِيفرة، بمعنى أنّ للكلمات فيها علاقة عَدميّة أو نقيضة بمحتواها. وهي كتابة يمكن أن نسمّيها تجميليّة لأنّها ترمي إلى أن تغطّي وقائع ضجيج لغة، [١٣٨] أو إنْ شئنا [وقائع] علامة كافية للّغة معيّنة. أريد أن أشير باختصار هنا إلى الطّريقة التي يمكن بمقتضاها لرصيد معجميّ ولنحو أن يكونا ملتزمين سياسيّا.

زُمْرة Bande (من الخارجين على القانون، المتمرّدين، محاكمي الحقّ العامّ). هذا المثال هو عيّنه من لُغة بَدَهيّة. وصف المعجم يصلح هنا بطريقة دقيقة لأن ينفي حالة الحرب ممّا يسمح له بإبطال مفهوم المخاطب. «نحن لا نتناقس مع الخارجين على القانون». إضفاء الأخلاق على اللّغة يمكّن هكذا من إحالة مشكلة السلام على تغيير اعتباطيّ للمعجم.

وحين تكون الزمرة فرنسيّة فنحن نرفعها لتقع تحت اسم جماعة من الناس Communauté.

تمزّق Déchirement (قاس، أليم). هذه العبارة تساعد على اعتماد فكرة لا مسؤوليّة التّاريخ. حالة الحرب هي هنا متوارية تحت الثّياب النّبيلة للمأساة حتّى لكأنّ الصراع كان بالأساس الشرّ مطلقا وليس شرّا معيّنا (قابلا للعلاج). الاستعمار لا يتبخّر، هو ينغمر في هالة نحيب عاجز يسلّم بالشّقاء كي يستقرّ [فيه] بشكل أفضل.

تركيب الجمل: «حكومة الجمهوريّة مصمّمة على أن تبذل كل ما في حوزتها من جهود كي تضع حدّا للتمزّقات الأليمة التي أُبتلي المغرب بها» (رسالة السيّد كوتي Coty إلى بن عرفة).

« . . . الشعب المغربي منقسم بألم ضدّ نفسه» (تصريح بن عرفة).

شانَ Déshonorer. من المعلوم في علم الأعراق على الأقلّ وفقا لفرضيّة كلود ليفي ستراوس الغنيّة جدّا أنّ مانا *mana* نوع من الشيفرات الجبرية (تشبه تقريبا truc (كيْتَ) أو machin (ذَيْتَ) عندنا) يلقى على عاتقها تمثيل «قيمة دلاليّة غير محدّدة فارغة في ذاتها من المعنى وقابلة بالتّالي لأن تسدّ الفجوة بين الدّال والمدلول». الشّرف هو بالضّبط الشّديد «مانا» التي لنا، شيء مثل مكان شاغر فيه نضع تشكيلة برمّتها من المعاني المخزية التي نقدّسها مثلما نقدّس المحرّم. الشّرف إذن هو بالفعل المرادف النّبيل، بمعنى السحريّ لـ كيْت أو لـ ذيْت.

[١٣٩]تركيب الجمل: «ليس ممّا يشين الشعوب المسلمة أكثر من أن تتخيّل أنّ هؤلاء الرّجال يمكن أن يعتبروا ممثليها في فرنسا وسيكون ذلك ممّا يشين أيضا الفرنسيّين. » (بلاغ وزارة الدّاخليّة).

قدر Destin. يستخدم الرصيد المعجميّ البرجوازي بشكل أكبر كلمة قدر في الوقت الذي يشهد فيه التاريخ مرّة أخرى على تحرّره وتبدأ الشعوب المستعمرة في تكذيب حتميّة وضعها. القدر مثل الشرف هو مانا فيه تُجمّع على استحياء جبريّات الاستعمار الأكثر شؤما؛ فالاستعمار هو كيْت التاريخ وذيْته.

بالطّبع، لا يوجد القدر إلّا في شكل مقترن بغيره. ليس الغزو العسكريّ هو ما جعل الجزائر تخضع لفرنسا، إنّه اقترانٌ أدارته العناية

الإلهيّة التي وحّدت بين قدريْن. وباح هذا الاقتران بأنّه لا تنفصم عراه في الوقت نفسه الذي كان يذوب فيه ببريق لا يمكن أن يخفى.

تركيب الجمل: «فيما يتعلّق بنا، نحن ننوي أن نمنح التي اقترن قدرها بقدرنا استقلالا حقيقيّا في أن [ترتبط] بنا ارتباطا إراديّا» (السيّد بيناي Pinay في منظمة الأمم المتحدة).

الله - شكل متعال من الحكومة الفرنسيّة.

تركيب الجمل: «...حين اختارنا العليّ القدير لتحمّل أعباء التكليف السّامي ...» (تصريح لابن عرفة).

«مع نكران الذّات والشّرف السّنيّ الذي كنتم جلالتكم مثالا له، فأنتم تريدون هكذا أن تستجيبوا لإرادة الخالق» (رسالة السيد كاتي Caty إلى بن عرفة الذي أقالته الحكومة).

حرب - الهدف هو نفي الأمر. يُتصرّف لتحقيق هذه الغاية بأسلوبين: إمّا بأن تسمّى الحرب بأقلّ ما يمكن (وهذا هو الإجراء الشّائع)؛ وإمّا أن تُمنح معنى مقابلها المحض (وهذا إجراء أكثر مكرا وهو تقريبا أساس لكلّ خداع في اللغة البرجوازيّة). فكلمة حرب تستعمل عندئذ في معنى سلام paix، وتستعمل pacification (إحلال السّلام) في معنى حرب.

[١٤٠] تركيب الجمل: «الحرب لا تمنع تدابير إحلال السّلام» (الجنرال دي مونصابرت deMonsabert). افهموا أنّ السلام (الرسميّ) لا يمنع لحسن الحظّ الحرب (الحقيقيّة).

مهمّة- رسالة هي كلمة المانا (ذات القوة التأثيرية) الثّالثة يمكن أنْ نحمّلها كلّ ما نريد: المدارس، الكهرباء، الكوكاكولا، إجراءات بوليسيّة، التّمشيطات [العسكريّة]، عقوبات الإعدام، المعتقلات، الحرّيّة، الحضارة، والـ«الحضور» الفرنسيّ.

تركيب الجمل: «أنتم تعرفون رغم ذلك أنّ لفرنسا في إفريقيا مهمّة لا يقدر سواها على أن يؤدّيها» (السيد بيناي Pinay في الأمم المتّحدة).

سياسة- ترى السّياسة أنهم اختصّوها بميدان ضيّق فهناك فرنسا من ناحية والسّياسة من ناحية أخرى، وحين تصبح قضايا إفريقيا الشّمالية من اهتمامات فرنسا، فإنّ تلك القضايا لا تكون من ميدان السّياسة. لِنَتَصنّعْ حين تصبح الأشياء جسيمة، مغادرة السياسة إلى الأمّة. السّياسة عند أهل اليمين هي اليسار: أمّا هم فإنّهم فرنسا.
تركيب الجمل: «إرادة الدّفاع عن المجتمع الفرنسي وفضائل فرنسا لا يعني ممارسة السّياسة» (الجنرال تريكون -دينوا -Trucon Dunois).

تصبح كلمة سياسة تلميحيّة حين تكون في معنى نقيض لكمة وعي conscience (هي politique de laconscience: سياسة الوعي) ولصيق به؛ فتعني حينئذ معنى عمليّا للحقائق الروحيّة، طعم الفويرق الذي يسمح لمسيحيّ بأن ينطلق في هدوء من أجل أن «يحلّ السّلام بإفريقيا».

تركيب الجمل: «... أن يرفض المرء مسبقا الخدمة في جيش مُرسَل إلى إفريقيا حتّى يضمن ألّا يجد نفسه في وضعيّة مشابهة (مخالفة أمر لاإنساني)، هذه التولستويّة المجرّدة لا تلتبس بسياسة الوعي لأنّها ليست بأيّة درجة سياسة.» (افتتاحيّة دومينيكية لـ La Vie intellectuelle: الحياة الفكرية).

سكّان- كلمة أثيرة من الرّصيد المعجميّ البرجوازيّ تصلح لأن تكون ترياقا للطّبقات «وهي على أيّة حال بلا حقيقة». سكّان كلمة

مكلّفة بنزع التّسييس عن [١٤١] أغلبيّة المجموعات والأقلّيّات زاجّة بالأفراد داخل مجموعة محايدة سلبيّة ليس لها الحقّ في مَألَهَةِ البُرجوازيّة إلّا في مستوى وجود سياسيّ لاواعٍ (راجع المستعملين ورجال الشارع). والعبارة تعظّم في الغالب بصيغة جمعها: populations musulmanes (السكّان المسلمون) وهو ما يجعلها تنجح في أن توحي باختلاف في النّضج بين وحدة البلد الأمّ وتعدّد المستعمرات. تحت هذه العبارة تجمّع فرنسا بين ما هو مختلف بالطّبيعة ومتعدّد.

حين يكون من الضروريّ إبداء حكم تحقيريّ (الحرب تجبر أحيانا على هذه الأحكام القاسية)، فإنّ السكّان يقسّمون إراديًا إلى عناصر تكون العناصر عموما متزمّتة أو محرّكة (التزمّت أو اللّاوعي يمكن لهما دون غيرهما أن يدفعا إلى الخروج من وضعيّة المستعمَر، أليس كذلك؟)

تركيب الجمل: «عناصر السكان الذين تمكّنوا من أن ينضمّوا إلى المتمرّدين في بعض الظروف...» (بلاغ وزير الدّاخليّة.)

اجتماعيّ- اجتماعيّ كلمة تكون مقترنة دائما باقتصاديّ. يلعب هذا الزّوج بشكل موحّد دور ذريعة، بمعنى أنّه يُعلن في كلّ مرّة عن عمليّات زجريّة ويبرّرها إلى درجة يصحّ معها القول إنّه يعنيها. الاجتماعيّ هو بالأساس المدارس (مهمّة فرنسا في زرع التحضّر هي تربية شعوب ما بعد البحار، المحمولين رويدا رويدا إلى النّضج)؛ الاقتصاديّ هوالمصالح التي دائما ما تكون بديهيّة ومتبادلة وتربط إفريقيا إلى البلد الأمّ بشكل لا تنفصم عراه. هذه العبارات التقدّميّة حين تُفرغ من محتواها بإحكام، يمكن أن تعمل بلا عقاب دور قفل في معوّذة.

تركيب الجمل: «ميدان اجتماعيّ واقتصاديّ، ترتيبات اجتماعيّة واقتصاديّة.»

بالتأكيد تعود غلبة الأسماء على جميع الرّصيد المعجميّ الذي قدّمنا منه ههنا منذ حين بعض العيّنات، إلى الاسْتهلاك الكبير للمتصوّرات الضّروريّة لتغطية الواقع. تآكل هذه اللّغة، رغم أنّه عامّ ومتقدّم إلى الطّور الأخير من التفكّك، لا يهجم على الأفعال بنفس الطريقة التي يهجم بها على الأسماء؛ هو يتلف الفعل ويضخّم الاسم. التضخّم الأخلاقيّ لا يشمل [١٤١] ههنا الأشياء ولا الأحداث ولكنّه يشمل دائما الأفكار و«المفاهيم» التي لا يمتثل تجميعها للاستعمال التواصليّ مثلما يمتثل لضرورة شيفرة مجمّدة. تشفير اللّغة الرسميّة وإسماؤها يترابطان هكذا، لأنّ الأسطورة هي بالأساس اسميّة بما أنّ الاسم نفسه هو الذي تكون التسمية فيه الإجراء الأوّل للعدول بالدلالة.

أمّا الفعل فإنّه يواجه من ناحيته إخفاء غريبا: نحن نجده إن كان أساسيّا، مختزلا في حالة فعل رابط بسيط موجّه بسهولة إلى أن يصوغ وجود الأسطورة أو كيفيّتها (السيد بيناي Pinay في الأمم المتّحدة: سوف يكون هناك استرخاء موهم.. سيكون شيئا لا يصدّق.. ماذا تراه يكون استقلال بالاسم فقط؟ إلخ.) لا يبلغ الفعل بجهد جهيد وضعيّة ملأى دلاليّا إلّا على مستوى المستقبل، والممكن أو المنويّ، في مكان بعيد تكون فيه الأسطورة أقلّ عرضة لأن تُكذّب. (حكومة مغربيّة سوف تُشكّل وسوف تدْعى إلى أن تناقش الإصلاحات..؛ الجهد شرعت فيه فرنسا من أجل أن تبني ترابطا حرّا.. إلخ.)

يتطلّب الاسم في الأغلب الأعمّ عند عرضه ما سمّاه نحويّان

رائعان لا تنقصهما لا صرامة ولا دعابة في اصطلاحاتهم وهما داموريات Damourette وبيشون Pichon: الصّحن الشهير: ما يعني أنّ مادّة الاسم تعرض دائما علينا على أنّها معروفة. نحن هنا في القلب نفسه لتشكّل الأسطورة: لأنّ مهمّة فرنسا، وتمزّق الشّعب المغربيّ أو قدر الجزائر قد قُدّمت نحويّا على أنّها مسلّمات (ميزة تمنح لها عموما باستعمال حرف التعريف) لا يمكن خطابيّا أن نعترض عليها (مهمّة فرنسا: لكن، لننظر، لا تلحّوا، أنتم تعرفون جيّدا..). الاشتهار هو الشّكل الأوّل للتجنيس.

لقد ألمحت سابقا إلى المُغالاة المبتذلة كثيرا، التي في بعض الجموع (les populations: السكّان). ينبغي أن نضيف انّ هذه المغالاة تزيد أو تنخفض قيمتها حسب النوايا: les populations (السكّان) هذا يقيم شعورا يدخل النشوة بحشود مقهورة سلميّا؛ ولكن حين نتحدّث عن nationalismes élémentaires: قوميّات أساسيّة، فإنّ الجمع [١٤٣] يهدف إلى الحطّ أكثر إن كان ذلك ممكنا، من مفهوم القوميّة (العدوّة) باختزالها في مجرّد مجموعة من الوحدات ذات الحجم الضّعيف. وهذا ما تكهّن به أيضا نحويّانا اللّذان كانا خبيرين قبل استعمال المصطلح بالشّؤون الإفريقيّة، وهما يميزان بين جمع الكتلة والجمع المنعدّ: في العبارة الأولى يمتدح الجمع فكرة حول الكتلة، وفي الثاني يؤكّد الجمع على فكرة القسمة. وهكذا يعرب النّحو الأسطورة: هو ينتدب جموعها في مهامّ أخلاقيّة متعدّدة.

الصفة (أو الظّرف) من جانبها لها عادةً دورٌ مُبهم بشكل يثير الفضول: فيبدو أنّها تعمل بشكل من الانزعاج ومن الشّعور بأنّ الأسماء التي تُستخدم على الرّغم من ميزة الشهرة التي تنماز بها لها بِلًى لا يمكن له أن يتخفّى تماما؛ ومن هنا كان لا بدّ من إنعاشه:

يُصبح الاستقلال حقيقيّا وتضحي الطّموحات صادقة والأقدارُ مترابطَةً بشكل لا فِكاك منه. تهدف الصّفة ههنا إلى تخليص جمركيّ للاسم من خيباته السّابقة وإلى تقديمه في حالة جديدة، بريئا موثوقا فيه. الصفة تمنح مثلها مثل الأفعال التامّة، الخطاب قيمة استقباليّة. الماضي والحاضر هما من شأن الأسماء، المتصوّرات الكبرى التي تفتقر فيها الفكرة إلى الحجة (المهمّة، الاستقلال، الصداقة والتعاون، إلخ،)؛ الحدث والمسند من جهتهما وحتى لا يقبلان الدّحض، ينبغي لهما أن يحتميا خلف بعض أشكال اللاواقع: غائيّة، وعد أو مناشدة.

للأسف صفات الإنعاش هذه تبْلى تقريبا بمجرّد أن تُستعمل، حتى يكون إحياء صفة الأسطورة هو ما يعيّن في النّهاية وبالتأكيد تضخّمها. يكفي أن تقرأ حقيقي وصادق ولا فكاك منه أو مجمع عليه لكي تشمّ هناك خواء البلاغة. ذلك أنّ هذه الصفات التي يمكن أن نسمّيها صفات الجوهر لكونها تفصّل في شكل مشروط، هي في العمق جوهر الاسم الذي تصحبه، هذه الصفات لا تستطيع أن تغيّر شيئا: الاستقلال لا يمكن أن يكون شيئا آخر إلّا مستقلّا والصّداقة لا تكون إلّا صديقة ولا يكون التّعاون إلّا مجمعا عليه. تأتي هذه الصّفات السيّئة ههنا بعجز في مجهودها كي تُظهر آخر نَفَس مُعافًى للّغة. البلاغة الرسميّة [١٤٤] كوّمت عبثا غلافات الواقع، وفي لحظة ما قاومت الكلمات وأجبرتها على أن تكشف تحت [غطاء] الأسطورة، الخيار بين الكذبة والحقيقة؛ الاستقلال هو إمّا كائن وإمّا ليس بكائن، وكلّ الرسوم الوصفيّة التي تجتهد في أنْ تمنح للعدم ميزات الكائن ما هي إلّا توقيعُ الذّنب نفسُه.

نقدُ لا وَلا

كان بإمكاننا أن نقرأ في عدد من الأعداد الأولى من إكسبريس Expressاليوميّة إعلانا لعقيدة نقديّة (مجهولة)، كان الإعلان قطعة رائعة من البلاغة المتأرجحة. وكانت فكرته أنّه ليس على النّقد أن يكون «لا لعبة صالون، ولا خدمة بلديّة»، وهو ما يعني أنّه لا يكون لا رجعيّا ولا شيوعيّا، لا مجانيّا ولا سياسيّا.

يتعلّق الأمر هناك بآليّة للإقصاء المزدوج الذي هو إلى حدّ كبير من اختصاص هذا الهوَس العدديّ الذي تعرضنا له سابقا في مرات عدّة، والذي أعتقد أنّي تمكّنت من أن أعرّفه تعريفا إجماليّا بأنّه سمة البرجوازية الصّغيرة. إنهم يحصون كلّ المناهج باعتماد الميزان، فيملؤون بها كفّتي الميزان كلّما أرادو أن يفعلوا ذلك حتى يتسنّى للمرء منهم أن يُظهر نفسه وكأنّه حَكمَ قادرٌ على البتّ فيما يستحيل تقديره، حَكم وُهب روحانيّة مثاليّة ولهذا السبب يكون تماماكعاتق ميزان يقدّر وَزْنَة.

تتكون المثاقيل العديلة[1] التي لا غنى عنها في عملية المحاسبة هذه من أخلاقيّة العبارات المستخدمة. وفقا لطريقة إرهابي قديم (لا يفلت من الإرهاب كل من يريد الإفلات)، نحن نحكم في نفس الوقت الذي نسمّي فيه، وتأتي الكلمة، المثقلة بإثم متقدّم، وببساطة لتزن ثقلها في كّفة من الكفتين. سوف نقابل على سبيل المثال بين الثقافة والأيديولوجيات. الثقافة منفعة نبيلة وعالميّة بالطبع، تقع خارج الخيارات الاجتماعية: والثقافة لا ثقل لها. أمّا الأيديولوجيات فهي اختراعات حزبيّة: إذن إلى الميزان! ولا يحكم

(١) في الترجمة الإنكليزية Faults بمعنى أخطاء (ص٨١). [المترجم]

لأحد من الخصمين تحت [١٤٥] عيون الثقافة القاسية (دون أن يخيّل إليه أنّ الثقافة نفسها هي رغم ذلك أيديولوجية في نهاية المطاف).
كلّ شيء يحدث كما لو كان هناك على هذا الجانب كلمات ثقيلة، أي كلمات موزونة عديلة (أيديولوجية، تعليم مسيحي، مناضل)، مهمّتها تغذية لعبة الميزان المشينة؛ وعلى الجانب الآخر، كلمات خفيفة، نقية، غير مادية، نبيلة بالحقّ الإلهي، سامية إلى حدّ التّهرّب من قانون الأرقام الوضيع (مغامرة، عاطفة، عظمة، فضيلة، شرف)، كلمات وضعت فوق الحوسبة الحزينة للأكاذيب. المجموعة الأخيرة [من الكلمات] وظيفتها وعظ المجموعة الأولى: هناك من ناحية كلمات مجرمة، وهناك من النّاحية الأخرى كلمات مقيمة للعدل.
وغنيّ عن القول، أنّ هذه الأخلاق الجميلة للطّرف الثّالث تؤدّي حتما إلى ثنائيّة جديدة، مبسّطة تماما كتلك التي يراد فضحها باسم التّعقيد نفسه. صحيح، قد يكون عالمنا قابلا لأن تتناوب فيه الأشياء؛ ولكن تأكّدوا أنّه انفصال من دون محكمة؛ لا خلاص للقّضاة: فهم أيضا في الواقع يُبحرون على نفس المركب.

إلى جانب ذلك، يكفي أن نرى أيّ الأساطير الأخرى تظهر على السّطح في نقد لا ولا هذا، لنفهم على أيّ جانب تقع. دون أن نتحدّث أكثر عن أسطورة الخُلود التي تختفي في جوهر كلّ لجوء إلى «ثقافة» أبديّة ('فنّ لجميع الأوقات')، أجد أيضا، في عقيدتنا لا ولا، وسيلتين سائدتين في الأساطير البرجوازية. تتكوّن الوسيلة الأولى من فكرة معيّنة من أفكار الحرّية التي يُنظر إليها على أنّها «رفض الحكم المسبق». لكنّ الحكم الأدبي يحدّده دائما المقام [الموسيقي] الذي ينتمي ذلك الحكم إليه، والغياب نفسه للنظام - وخاصة عندما يصبح إيمانا مشهرا- ينبع من نظام محدّد جدا، والذي

يكون في هذه الحالة تشكيلة عاديّة جدّا من الأيديولوجية البرجوازية (أو من الثقافة، كما يقول كاتبنا المجهول). بل يمكن أن يقال إنّه حيث يتمسّك الإنسان بحريّة أساسية، فإنّ تبعيّته تكون الأقلّ إثارة للجدل. يمكن للمرء أن يضع في هدوء أيّا كان في موضع تحدّ بأن لا يمارس بتاتا نقدا بريئا، خاليا من أيّ حزم منهجيّ: أصحاب اللا ولا أبحروا هم أيضا مستقلّين نظاما ليس بالضّرورة النّظام الذي [١٤٦] ينتسبون إليه. لا يمكن للمرء أن يحكم على الأدب دون فكرة ما سابقة حول الإنسان والتاريخ، حول الخيرو الشر، حول المجتمع، الخ.: فقط في كلمة مغامرة البسيطة التي يضفي عليها [نقّاد] اللا ولا بكلّ سرور طابعا أخلاقيّا في مقابلة مع الأنظمة الشّريرة التي «لا تسبّب أيّة مفاجأة»، كم هناك من وراثة، وكم هناك من قَدر، كم هناك من رتابة! تنتهي كلّ حرية دائما بأن تعيد إدماج نوع معروف من التّماسك، ليس هو بشيء سوى بعض [الآراء] المسبقة. ثمّ إنّ حرّية النّقد، ليست رفض الرّهان (مستحيل!)، هي إظهاره أو لا.

العَرَض البرجوازيّ الثاني لنصّنا هو الإحالة المثيرة للنّشوة على «أسلوب» الكاتب بما هو قيمة أبديّة للأدب. ومع ذلك، لا شيء يمكنه الإفلاتُ من أن يضعه التّاريخ موضع تشكيك؛ حتى الكتابة الجيّدة. الأسلوب هو قيمة نقديّة مؤرّخة بدقة، والمطالبة بـ«أسلوب» في العصر نفسه الذي يهاجم فيه بعض الكتاب المهمّين هذا المعقل الأخير للأساطير التقليدية، هو البرهنة من خلال ذلك على بعض التّقليد للقدامى: لا، العودة مرّة أخرى إلى 'الأسلوب'ما ذلك بالمغامرة! كانت الأكسبريس أكثر حذرا في عدد لاحق من أعدادها حين نشرت احتجاجا له صلة بالموضوع لـ أ. روب غريياي

A. Robbe- Grillet ضدّ الاستغاثة السّحريّة بستاندال Sthendal («كتب تماما مثل [كتابة] ستندال»). تحالف أسلوب ما مع إنسانية معيّنة (أناتول فرانس Anatole France، مثلا) لم يعد ربمّا كافيا لأن يشيّد الـ «الأدب». بل يُخشى أنّ «الأسلوب» الذي هو مسوّق في كثير من الأعمال ذات المنحى الإنسانّي الزائف، قد بات أخيرا شيئا مشتبها فيه مبدئيّا: هو في كلّ الحالات، قيمة لا ينبغي أن تنزّل في حساب الكاتب إلّا في حالة كونها فوائد جرْد. هذا لا يعني بطبيعة الحال، أنّ الأدب يمكن أن يوجد دون بعض الزخرف الشّكليّ. ولكنّه مهما كان رأي نقادنا من جماعة لا ولا الذين هم دائما أتباع لكون ثنائيّ الأطراف يمثّل لهم التّعالي الإلهيّ، فإنّ عكس أن تكتب جيّدا ليس بالضرورة أن تكتب بسوء: اليوم قد يكون العكس الكتابة وكفى. لقد أضحى الأدب حالة صعبة، ضيّقة، مميتة. لم تعد حليّه هي ما يدافع عنه، ولكن بات يدافع عن بشرته: أخشى بالفعل من أن يكون نقد لا ولا الجديد متأخرا عنه بفصل.

عرضُ التّعرّي

[١٤٧] عرضُ التّعرّي -على الأقلّ الباريسيّ منه- يُبنى على التّناقض: نزع الصّبغة الجنسيّة عن المرأة في اللّحظة نفسها التي تتعرّى فيها. ولذلك، يمكننا القول وفي معنى ما إنّنا نتعامل مع مشهد خوف، أو بالأحرى مع مَشهد من مشاهد «أخِفْني»، كما لو أنّ الشّبق يظلّ هنا، نوعا من أنواع الإرهاب اللّذيذ، يكفي فقط أن يُعْلن عن علاماته الطّقوسيّة حتّى تُثارفي الآن نفسه فكرة الجنس وتعويذة استحضاره.

وحدها المدّة التي تقضّى في نزع الملابس هي التي تجعل من

الجمهور بَصّاصًا؛ ولكن يتدخّل هنا، كما هو الحال في أي مشهد خدّاع، الديكور واللّوازم والقوالب النّمطيّة لتكون نقيضا للإغراء الأصليّ الذي في الحديث وتنتهي إلى إغراقه في الحقارة: يُظهَر الشرُّ ليربكَ بشكل أفضل بالتّعاويذ ثمّ يطرد. يبدو أنّ مشهد التعرّي الفرنسيّ ينبثق ممّا أسميته هنا بـ«عملية» أسترا، وهو طريقة خداع تتمثّل في تلقيح العامة بقليل من الشرّ، كي يسهل فيما بعد إغراقها في خير أخلاقيّ مُحصَّن مستقبلا: امتُصّت في الحقيقة بعض ذرّات من الإثارة الجنسيّة التي حدّدها وضع العرض نفسُه، في طقس مُطَمْئِنٍ يمحو اللّحم تماما كما أنّ اللقاح أو المحرّم يحدّدان المرض أو الجريمة ويسيْطران عليهما.

سيكون لنا إذن في عرض التّعرّي سلسلة كاملة من الأغطية قد وُضِعَتْ على جسد المرأة بينما هي تتظاهر بتجريده شيئا فشيئا. الغرائبية هي أولى هذه المسافات، لأنّ الأمر يتعلّق دائما بغرائبيّة جامدة تنقل الجسم إلى الخرافيّ أو الروائيّ: امرأة صينيّة مزوّدة بغليون أفيون (رمز لا غنى عنه لـ'الصينيّة')، امرأة شديدة الفتنة متموّجة لها حاملة سيجارة عملاقة، ديكور بندقيّ مع جندول، فستان ذو سلال ومغنّي سيرينادة؛ كلّ هذا هدفه أن يخلق في البداية المرأة بما هي كيان متنكّر. نهاية التّعرّي لن يكون إذن ترحيل عمق خفيّ [١٤٨] إلى الضّوء، ولكنّ نهايته هو أن يُشار من خلال التّجريد من الملابس غير المتناسقة والصّناعية، إلى العري على أنّه لباس طبيعيّ للمرأة، وهو ما يعني في النّهاية استعادة حالة محتشمة [عفيفة] تماما من اللحم.

لوازم مسرح المنوّعات التقليدية والمجنّدة هنا دون استثناء، تُبعد هي أيضا في كلّ لحظة الجسمَ المكشوف، وتدفعه إلى داخل الرّفاهة

المُحْدِقة بطقس معروف: ما تفعله الفِراء، والمروحات اليدويّة، والقفّازات، والرّيش، وجوارب شبكة صيد السّمك، وباختصار ما يفعله الرفّ الكامل من الملابس النسائيّة الداخلية هو أنّه يعيد باستمرار إدماج الأشياء الفاخرة التي تحيط الرجل بزخرف سحريّ في الجسم الحيّ. المرأة سواء أكانت مغطّاة بالرّيش أم حاملة لقفّاز، تظهر هنا كعنصر جامد من مسرح المنوّعات، والتجرّد من أشياء طقوسيّة كهذه لم يعد جزءا من الخلع الجديد: ما تزال الرّيشة والفرو والقفّازة تلقح المرأة بفضائلها السحرية، وحتى إن نزعتها، فإنّها تصبح عندها بمثابة ذاكرة مغلفة بقوقعة فاخرة، لأنّ القانون الواضح يكمن في أن يقدّم كلّ مشهد التّعري في الطبيعة ذاتها التي لملبس الانطلاق: إذا كان هذا الملبس غير محتمل، كما هو الحال في عيّنة المرأة الصّينية أو المرأة الملتفّة في الفراء، فإنّ العُري الذي يتبع [وضعية الانطلاق] يظلّ هو نفسه غير واقعيّ، وسلسا ومغلقا مثل شيء زلِقٍ جميل سُحب لبذاخته من الاستخدام البشري: هذه هي الدّلالة العميقة للفرْج المغطّى بالألماس أو الشّرشف الذي هو غاية مشهد التّعري ذاتُها. هذا المثلّث الأخير يسدّ [الطريق] بشكله الخاص والهندسيّ، وبمادّته البرّاقة والصّلبة، أمام الفرج مثل سيف النّقاء، ويقود المرأة نهائيّا إلى عالم المعادن، علما أنّ الحجارة (الثمينة) هي هنا رمز لا يمكن دحضه للشّيء الإجماليّ الذي يكون بلا فائدة.

وعلى النّقيض من الرأي المسبق الشائع، فإنّ الرقص الذي يرافق عرض التّعرّي من البداية إلى النهاية ليس بأيّة حال من الأحوال عامل إثارة جنسيّة. وربمّا كان مناقضا لذلك تماما: فالتموّج الموقّع في ضعف يرقّى هنا بتعويذة الخوف من الجمود، هو لا يعطي فقط

للمشهد ذريعة الفنّ (رقصات الملهى هي دائما 'فنيّة')، ولكنّه يشكّل على وجه الخصوص [١٤٩] السّياج الأخير، والأكثر نجاعة: الرقص، الذي يُعمل من إشارات طقوسيّة شوهدت ألف مرة والذي يعمل وكأنّه مستحضر تجميل من الحركات، يخفي العري ويطمر العرْض تحت غلاف شفّاف من الإشارات غير المجدية رغم كونها ضروريّة، لأنّ التعرّي هنا ينزّل إلى رتبة العمليّات الطفيليّة التي تُحْمَل إلى [مكان] ناء غير محتمل. وهكذا نرى المهنيّين المشتغلين في عرض التعرّي يلتحفون في سهولة خارقة تغطّيهم باستمرار، وتجعلهم بعيدين، وتمنحهم لامبالاة الممارسين المَهَرة الجليديّة، يأخذهم جناح ملجئهم إلى أعالي اليقين التقنيّ: عِلْمُهم يغطّيهم مثل الثّوب.

كلّ هذا، والتّعويذ الدّقيق لطرد الشرّ عن الفرْج، يمكن التحقّق منه بشكل عكسيّ في «المسابقات الشّعبية» (كذا) لتعرّي الهواة: 'مبتدئات' يخلعن ملابسهنّ أمام بضع مئات من المتفرجين دون لجوء أو مُلجِئ على نحو سيّء جدًّا إلى السّحر، وهو ما يُعيد بلا شكّ القوةّ المثيرة للجنس إلى المشْهد: في البداية عدد ههنا، عَددُ الصينيّات أو الإسبانيّات أقلّ بكثير، ولا وجود للرّيش أو الفراء (بدلات نسائيّة معقولة، معاطف عاديّة)، وقليل من التنكّر الأصليّ، وتكون الخطوات متعثرة والرقصات لا تفي بالغرض، والفتاة يهدّدها الجمود باستمرار، ولاسيّما الإرباك 'التّقني' (مقاومة السّروال التّحتيّ القصير، الفستان أو حمالة الصّدر) الذي يعطي لحركات كشف النّقاب أهميّة غير متوقّعة، منكرا على المرأة ذريعة الفنّ والاحتماء بالهدف من حركاتها ويجعلها أسيرة لحالة ضعف و ذعر.

ومع ذلك، ففي [ملهى] مولان روج Moulin -Rouge (الطّاحونة الحمراء)، نرى تعويذات من نوع آخر تُرسم، ولربمّا كانت

فرنسيّة الطّراز، وهي فضلا عن ذلك لا تهدف إلى إبطال الإثارة الجنسيّة مثلما تهدف إلى ترويضها: فيحاول المقدّم أن يعطي لمشهد التّعرّي وضع البرجوازية الصّغرى المطمئِن. فمشهد التعرّي هو قبل كلّ شيء رياضة: وهناك نادٍ للتّعرّي ينظم المسابقات السّليمة التي تخرج منها الفائزات متوّجات ومكافآت بجوائز بنّاءة (اشتراك في دروس التّهذيب البدنّي)، أو رواية (لا يمكن أن تكون إلّا رواية البصّاص Le Voyeur لـ روب غريياي Robbe Grillet)، أو جوائز مفيدة (زوج من الجوارب النّسائيّة من النايلون، خمسة آلاف فرنك فرنسي). ثم إنّ التّعري يشبَّه بمسار مهني (للمبتدئين، أو لشبه المهنيّين، أوالمهنيّين)، أي بالممارسة المشرفة [١٥٠] لاختصاص معيّن (المتعرّيات هنّ عاملات ماهرات). بل يمكن أن يمنحن حتى الذّريعة السّحرية للعمل الذي هو الميْل: «هذه الفتاة في الطّريق الصّحيحة»، أو «متّجهة إلى الإيفاء بوعودها»، أو على العكس من ذلك «هي في أولى خطواتها» على الطريق الشّاق للتّعرّي. وأخيرا وعلى وجه الخصوص، فإنّ المتنافسات مبوّبات اجتماعيّا: واحدة بائعة والأخرى سكرتيرة (هناك العديد من السّكرتيرات في نادي التّعري). يندمج التّعري من جديد مع [جوّ] الصّالونات ويصبح مألوفا وبرجوازيّا، حتّى لكأنّ الفرنسيّين على عكس الجمهور الأمريكيّ (على الأقل وفقا لما يقال) ووفقا لبعد لا يمكن كبحه لوضعهم الاجتماعي، لا يمكن لهم أن يتصوروا التعرّي إلّا بمثابة ملكيّة منزليّة، تفرضها ذريعة الرّياضة الأسبوعيّة أكثر بكثير مما تفرضها ذريعة المشهد السحريّ: هذه هي الكيفيّة التي بها أُمِّمَ التعرّي في فرنسا.

سيتروان الجديدة

أعتقد أن السيارات هي اليوم ما يُعادل إلى حدّ ما الكاثدرائيّات القوطيّة العظيمة: أعني إبداعا عظيما من إبداعات العصر، تَصوّره بعشق فنّانون غير معروفين، واستهلكته في صورته إن لم تكن في استخدامه، مجموعةٌ كاملة من السّكان التي تملّكت فيها شيئا سحريّا تماما.

ومن الواضح أن سيتروين الجديدة سقطت من السّماء بحيث أنّها تمثّلت لأوّل وهلة [للبشر] وكأنّها موضوع مفضال. لا ينبغي أن ننسى أنّ الموضوع هو أفضل رسالة لما فوق الطّبيعة: من اليسير أن يوجد في الموضوع وفي آن واحد، كمال لأصل وغيابه، وفيه إنغلاق وتألّق، وفيه تحويل للحيَاة إلى مَادّة (المادّة أكثر سحريّة بالفعل من الحياة)، وفي كلمة [١٥١] [يوجد فيه] صمت ينتمي إلى نظام العجيب. والسيّارةُ «الرّبّة» لديها كل الميزات (على الأقل بدأ الجمهور بالإجماع في إسناد هذه الصفة إليها) التي لواحد من هذه الموضوعات المنزّلة من كون آخر والتي غذّت مجموعةَ الموضوعات المنزّلة[1] في القرن الثامن عشر، وخيالَنا العلميّ: السيّارة الإلهيّة هي أوّلا وقبل كل شيء غوّاصة نوتيلوس جديدة.

هذا هو السّبب الذي لأجله لا نهتمّ فيها بالمادّة بقدر ما نهتم فيها بوُصْلاتها. ومن المعروف جيّدا أن النّعومة هي دائما سِمة من الكمال لأنّ عكسها يُفشي سرّ العمليّة التّقنية والبشريّة بالكامل المتعلّقة بالتّعديل: جلباب المسيح كان بلا خياطة مثلما أنّ كلّ

---

(١) Néomanie من المعاني التي أحدثها بارت: Encyclopédie universelle. [المترجم]

المرْكبات الفضائيّة في الخيال العلميّ مصنوعة من معدن دون وسائط [رابطة]. الـ داي.آس ١٩ D.S لا تدّعي لنفسها مماثلة محضة لكعكة الجليد المغطاة بالشكولاطة على الرغم من أنّ شكلها العامّ مغلّف جدًا؛ ومع ذلك فإنّ اندغامات أسْطحها المنبسطة بعضها في بعض هي ما يهمّ الجمهورأكثر: يجسّ المرء بشراسة ملتقى زجاج النّوافذ، يمرر يده على طول القنوات المطّاطيّة العريضة التي تربط النّافذة الخلفيّة بمحيطاتها المصنوعة من النّيكل. توجد في الداي.آس بداية ظاهراتيّة جديدة من التّعديل، كما لو أنّ المرء يمرّ من عالم العناصر الملحومة إلى عالم العناصر الموضوعة جنبا إلى جنب وتترابط فيما بينها فقط بفضل شكلها العجيب، ومن شأن هذا الأمر أن يكون سببا في أن يُمهّد بلا شكّ لفكرة طبيعة أيسر.

أما بالنسبة إلى المادّة نفسها، فمن المؤكّد أنّها تدعم ذوقا للخفّة في معناها السّحري. هناك عودة إلى نوع ما من الحركيّة الهوائيّة، رغم كونها جديدة بما أنّها أقلّ ضخامة وأقلّ حدّة وأكثر سكونا من تلك التي وُجدت في العصور الأولى من هذا النّمط. والسّرعة يعبّر عنها هنا بعلامات أقلّ عدوانيّة وأقلّ رياضيّة كما لو أنها تتطوّر من شكل بُطولي إلى شكل تقليدي. ويمكن رؤية هذه الرَّوحنة في أهميّة الفضاءات الزّجاجيّة وإتقانها وموادّها. وجليّ أنّ السيّارة الإلهيّة تمجيد للزّجاج، وليست الصّفيحة المعدنيّة إلّا مجرّد أساس له. النّوافذ الزّجاجيّة ليست هنا نوافذ، أو فتحات مثقوبة في قشرة بيض مظلمة؛ هي جدران كبيرة من الهواء والفراغ، لها ما لفقاعات الصّابون من تقبُّب مبسوط ولمعان، والرهافة الصلبة التي لمادّة معيّنة هي أكثر قربا من عالم الحشرات منها إلى المعدن (في الواقع، أصبح شعار [١٥٢] سيتروين، االمشار إليه بسهم شعارا مجنّحا، كما لو أنّ

الانتقال حدث الآن من مستوى الدفع إلى مستوى الحركة ومن مستوى المحرّك إلى مستوى الجسم الحيّ).

ولذلك فإننا نتعامل هنا مع فنّ تَأَنْسَنَ، ومن الممكن أن السيّارة-الربّة ستسجّل تغييرا في أسطورة السّيارات. حتى الآن فإنّ السيّارة الفضلى لها بالأحرى سمات تشارك فيها الحيوانات الرامزة للقوة؛ وهي تصبح هنا في وقت واحد أكثر روحيّة وأكثر موضوعيّة، وعلى الرّغم من بعض التّنازلات لفائدة موجة الموضوعات الجديدة المنزّلة من السّماء (مثل عجلة القيادة الفارغة)، ها هو الشيء الأكثر منزليّة، الأكثر انسجاما مع تسامي الوعائيّة هذا الذي يجده المرء أيضا في تصميم المعدّات المنزلية المعاصرة. لوحة التحكمّ هي أشبه شيء بمنضدة مطبخ أكثر منه بغرفة تحكمّ في المصنع: الأجزاء الدّقيقة من مصاريع الصّفيحة المعدنيّة الكامدة والمتموّجة، العتلات الصّغيرة ذات الكريّات البيضاء، المنبّهات الضوئيّة بسيطة جدّا وحتّى سرّية [الأشياء] المعمولة من النّيكال، كلّ هذا يدلّ على نوع من السّيطرة الممارس على الحركة التي تصمّم اليوم علي أنّها رفاهة ولا على أنّها أداء. هناك مرور ملحوظ من خيمياء السّرعة إلى شراهة السّياقة.

يبدو أنّ الجمهور قد قدّر بشكل مثير للإعجاب جدّة المواضيع التي تقترح عليه. هو أوّلا يحاول جهده بسرعة فائقة، هو الحسّاس للمُوَلّد (حملة دعاية كاملة أبقته في حالة تأهّب لسنوات)، أن يعيد من جديد سلوك نهج التكيّف والاستعداد للاستخدام ('عليك أن تعتاد على ذلك'). تكون السّيارة العيّنة في قاعات العرض، موضوع زيارة ذات استخدام مكثّف وعاطفيّ: هي مرحلة اللّمس الكبيرة من الاكتشاف، هي اللّحظة التي سيكون فيها العجيب البصريّ خاضعا لهجوم متعقّل للمسّ (فاللّمس يبدّد الوهم أكثر من بقيّة الحواسّ

جميعا، على عكس البصر الذي هو أكثر سحريّة). الصفائح المعدنيّة، والوُصلات تلمس، والتّحشيات تجسّ، و الكراسي تجرّب والأبواب تُداعب والوسادات تلمس؛ وأمام المقود يحاكي المجرّبون القيادة بكلّ جسدهم. الشّيء هنا يُفْجَر به تماما ويُتَمَلّك: السيّارة الإلهيّة بما هي جزء من سماء المركز الحضريّ، هي موضوع توسّط في ربع ساعة، محقّقة من خلال هذه التّعويذة عين حركة ارتقاء البرجوازيّة الصغيرة.

الأدب وفق مينو درواي

[١٥٣] عُرضت قضيّة مينو درواي Minou Drouet لمدّة طويلة على أنّها لغز بوليسي: هي أم ليست هي؟ وطبّقت على هذا اللغز التّقنيّات المألوفة لدى البوليس (باستثناء التعذيب إنْ صحّ ذلك أيضا!): التّحقيق، الاحتجاز، علم الخطوط، علم النفس التقنيّ والتّحليل الدّاخلي للوثائق. إنْ استنفر المجتمع جهازا شبه قضائيّ كي يحاول أن يحلّ لغزا «شعريّا»، فمن المشكوك فيه أن يكون ذلك لمجرّد تذوّق الشّعر؛ بل لأنّ صورة الشّاعر الطّفل هي بالنسبة إليه مدهشة وضروريّة في ذات الوقت: إنّها صورة ينبغي التحقّق منها بشكل علميّ أكثر ما يمكن بما أنّها تتولّى إدارة الأسطورة المركزيّة للفنّ البرجوازيّ: [أسطورة] الاستهتار (لا يكون فيها العبقري والطفل والشاعر غير وجوه مبجّلة).

في انتظار اكتشاف الوثائق الموضوعيّة، فإنّ كلّ من شارك في النزاع البوليسي (وهم كثرة كاثرة) لم يستطيعوا الاستناد إلّا إلى بعض الأفكار المعياريّة عن الطفولة والشّعر؛ تلك الأفكار التي كانت قد استقرّت في أنفسهم. الاستدلالات التي ارتكز عليها في حالة مينو

درواي هي بالأساس حَشَويّة، ليس لها أيّة قيمة برهانيّة: أنا لا أستطيع أن أثبت أنّ الأبيات الشعريّة التي تُعرض عليّ هي بالفعل أبيات لطفل إنْ لم أكن أعرف سلفا ما هي الطّفولة وما هو الشّعر: وهذا ما يؤول إلى إغلاق الدّعوى على نفسها. ههنا مثال جديد عن هذا العلم البوليسي التّضليلي الذي طبّق بشراسة في حالة العجوز دومينيسي: هذا العلم المؤسّس برمّته على بعض الطغيان الذي في الرجحان، وهو يشيّد حقيقة دائريّة تترك بعناية حقيقة المتّهم أو المشكل في الخارج؛ كلّ تحقيق بوليسيّ من هذا النّوع يتمثّل في إعادة المصادرات [١٥٤] التي تكون للمرء عن نفسه والتي طرحت في البداية: في قضيّة العجوز دومينيسي، أن يكون المرء جانيا هو أن يلاقي ذلك انسجاما مع «النّفسي» الذي يحمله المدّعي العام بين جوانحه، هو أن يتقلّد صورة المجرم الذي يكمن في عمق الحكّام، بطريقة نقلة سحريّة، هو أن يعيد تشكيل نفسه على أنّه شيء للفِداء، الرّجحان لم يكن البتة إلّا استعدادا من المتّهم بأن يشبه قضاته. كذلك السؤال (بشراسة مثلما فعل ذلك في الصحافة) عن حقيقيّة شعر درواي هو الانطلاق من فكرة مسبقة عن الطّفولة وعن الشّعر؛ ومهما كانت النّتيجة التي سيُعثر عليها في الطّريق، فإنّها ستعود حتما إليهما، هو المصادرة على حالة سويّة تكون في الآن نفسه شعريّة وطفوليّة بفضلها يمكن الحكم على مينو دروّاي، إنّ الأمر يكمن في أن نوجب على مينو درّواي، مهما كان القرار، بأن تتكفّل في نفس الوقت بما هي آية أو ضحيّة، بما هي لغز أو منتج، أي في النهاية بما هي موضوع محض للأسطورة، [أن تتكفّل] بكلّ الأسطورة الشعريّة وبكل الأسطورة الطفوليّة لعصرنا.

وعلاوة على ذلك، فإنّ التّركيب المتغيّر بين تينك الأسطورتين

هو ما يُنتج فعلا الاختلاف في ردود الفعل وفي الأحكام. وتجد ثلاثة أجيال أسطوريّة نفسها ممثّلة هنا: أوّلا جيل بعض الكلاسيكيّين المتخلفين والمعادين تقليديا للشعر-الفوضى، يتّهم مينو درواي على أيّة حال[يقولون]: إن كان شعرها حقيقيّا، فإنّه لن يكون إلّا شعر طفل وسيكون عندئذ مشتبها فيه، لأنّه ليس «معقولا»؛ وإن كان الشعر شعر راشد فإنّهم سيتّهمونه لأنّه عندئذ سيكون شعرا مزيّفا. ثانيا جيل قريب جّدا من أيّامنا وأعضاؤه كلّهم فخر بأن ولجوا إلى الشّعر العالميّ، هو فريق من المبتدئين الجدد المبجّلين الذين ذهلوا بأن اكتشفوا (عام ١٩٥٥) القوّة الشعريّة للطفولة وأعجبوا بحادثة شعريّة سخيفة، معروفة منذ ذلك الوقت. وأخيرا الجيل الثالث وفيه آخرون مناضلون قدامى عن الشّعر-الطفولة، أولئك الذين كانوا على رأس الأسطورة عندما كانت في الطليعة، يحملون عن شعر مينو درواي رؤية شُكُوكيّة، هم متعبون بالذكريات الثقيلة عن حملة بطوليّة، عن عِلْم لا شيء يمكن أن يخجله (كوكتو Cocteau: «كلّ الأطفال في سنّ التّاسعة لهم عبقريّة إلّا مينو درواي»). غير أنّ الجيل الرابع وهو جيل شعراء اليوم، يبدو أنّهم لم يُستشاروا: يعتقد [١٥٥] أنّ حكمهم، هم الذين لا يعرفهم الجمهور الواسع إلّا قليلا، لن تكون له أيّة قيمة برهانيّة بما أنّهم لا يمثّلون أيّة أسْطورة: أشكّ بالإضافة إلى ذلك في أنّهم يتعرّفون من تلقاء أنفسهم على أيّ شيء يعنيهم في شعر مينو درواي.

لكن سواء أصرّح المرء بأنّ شعر مينو بريء أم راشد (أي سواء أمدحه أم اتّهمه)، فإنّه على كلّ حال اعتراف بأنّه مؤسّس على غيريّة عميقة وضعتها الطّبيعة نفسها بين سنّ الطفولة وسنّ الرّشد، هو التسليم بأنّ الطفل كائن لااجتماعي، أو على الأقلّ كائن قادر على أن يعمل تلقائيّا بنفسه نقده الخاصّ به وبأن يحجّر على نفسه استعمال

كلمات مفهومة، لغرض وحيد هو أن يظهر نفسه بلا تحفّظ طفلا مثاليّا: الاعتقاد في «عبقريّة» الطّفل الشّعريّة، هو الاعتقاد في ضرب من التّوالد العذريّ الأدبيّ، هو أن يطرح الأدب من جديد على أنّه هبة من الآلهة. وكلّ أثر من «الثقافة» هو هنا معزوّ إلى الكذب، حتّى لكأنّ استعمال الأرصدة المعجميّة كانت قد قنّنته الطبيعة بصرامة، وحتّى لكأنّ الطفل لا يعيش في تأثير متبادل ثابت مع المحيط الرّاشد، والاستعارة والصّورة والمفاهيم يعود الفضل فيها إلى الطفولة باعتبارها علامات من العفويّة المحضة؛ في حين أنّها تكون عن وعي أو من دونه، موضعا لإعداد متين وتقتضي «عمقا» يكون فيه النّضج الفرديّ طرفا حاسما.

مهما كانت نتائج البحث، فإنّ للّغز فائدة يسيرة، فهو لا يلقي الضوء لا على الطّفولة ولا على الشّعر. وما ينتهي إلى جعل هذه الأحجية غير ذات قيمة هو أنّ لهذا الشّعر، سواء أكان طفوليّا أم راشدا، حقيقةً تاريخيّة تماما، فيمكن أن نؤرّخ له وأقلّ ما يقال إنّ لهذا الشّعر ثمانية أعوام تزيد قليلا وهذا هو عمر مينو دروّاي. وفي الواقع كان هناك في حدود ١٩١٤ عددٌ قليل من الشّعراء اليافعين تجمعهم في العادة تواريخ أدبنا تحت اسم محتشم هو المنفردون والمتأخّرون، والنّزويّون والحميميّون إلخ. ينبغي أن نضع ههنا بلا شكّ الصغيرة دراوي - أو شيطان شعرها - إلى جانب الشّعراء الرائعين الذين لهم هيبة السيدة [١٥٦] بيرنات بروفانس Burnat Province وروجاي ألار Roger Allard أو تريستان كلينغسور Tristan Klingsor. شعر مينو درواي هو بهذه القوّة؛ إنّه شعر حكيم، حلو، مبنيّ كلّه على الاعتقاد في أنّ الشّعر مسألة استعارة وأنّ محتواه ليس شيئا أكثر من نوع من الشّعور الحزين البرجوازيّ. وأن

يتسنّى لهذه الحذلقة التافهة أن تُفهم على أنّها من الشعر، وأن يُذكر حجّةً على ذلك رامبو Rimbaud، فإنّ الطّفل الشّاعر الذي لا مفرّ منه هو شيء من اختصاص الأسطورة المحض. أسطورة هي فضلا عن ذلك على درجة كبيرة من الوضوح، لأنّ وظيفة هؤلاء الشّعراء بديهيّة: فهم يوفّرون للجمهور علامات الشّعر، وليس الشّعر في ذاته؛ هم مقتصدون ومطمئنّون. ولقد عبّرت امرأة بشكل جيّد عن هذه الوظيفة المتحرّرة في السطح والحذرة في العمق بأنّها «الحساسيّة» ذات المنحى الحميمي: السيّدة دي نواياي de Noailles التي قدّمت (يا للصّدفة!) في عصرها لأشعار طفلة أخرى «عبقريّة» هي صابين سيكو Sabine Sicaud التي توفّيت وهي بنت أربع عشرة سنة.

وهكذا فإنّ هذا الشعر، سواء أكان أصيلا أم غير أصيل، مؤرَّخ - وبطء. لكن أنْ تنهض اليوم بأعبائه حملة صحافيّة وتتكفل به بعض الشّخصيّات، فإنّ هذا الشعر يهبنا بدقّة أن نقرأ ما يعتقده المجتمع أنّه الطّفولة وأنّه الشّعر. نصوص عائلة درواي المقتطفة والممجّدة أو المذمومة هي موادّ أسطوريّة ثمينة.

هناك قبل كلّ شيء أسطورة العبقريّ التي لا يمكن البتّة أن يُتَخلَّص منها حتما. تقرّر لدى القدامى أنّ العبقريّ هو قضيّة صبر؛ وأمّا اليوم، فإنّ العبقريّ هو من يربح الوقت، هو من يقدر على أن يفعل وهو في الثامنة من عمره ما يقدر عليه غيره وهو في الخامسة والعشرين. أنها مسألة بسيطة من الكميّة الزمنيّة: يتعلّق الأمر بأن تسير بسرعة تفوق بقليل سرعة بقيّة العالم. تصبح الطفولة إذن مكان العبقريّ المفضّل. في عصر باسكال Pascal كانت الطّفولة تعدّ زمنا ضائعا: المشكلة كانت في الكيفيّة التي نخرج منها بأسرع ما يمكن. ومنذ العصر الرّومنطيقيّ (أي منذ انتصار البرجوازيّة)، صار الأمر

يتعلّق بالمكوث فيها لأكثر وقت ممكن. كلّ عمل راشد قابل لأن يُنسب إلى الطّفولة (حتّى وإن كانت [تلك الطفولة] متأخّرة) وله طابع لازماني، يبدو مهيبا لأنّه أنتج باكرا. الزيادة المغيّرة لذلك السنّ [١٥٧] تقتضي منا أن نعتبره سنّا خاصّا، منغلقا على نفسه، متحوّزا على قانون خصوصيّ، مثل جوهر لا يوصف ولا يقبل أن يُنقل.

لكن في اللحظة نفسها التي تتحدّد فيها الطّفولة على أنّها مُعجزة، فإنّه يتم الاعتراض على ذلك بأنّ تلك المعجزة ليست إلّا وصولا سابقا لأوانه إلى قدرات الرّاشد. وإذن يظلّ اختصاص الطّفل غامضا تصيبه [عدوى] ذلك الغموض نفسه الذي يؤثّر في كلّ شيء في العالم القديم: الطّفولة والنّضج هما مثل الجلبّان الذي في تشبيه سارتر، سنّان مختلفان، مغلقان، لا يفضي أحدهما إلى الآخر ورغم ذلك هما متشابهان: معجزة مينو درواي هو أنّها أنتجت شعرا راشدا، أنّها ورغم كونها طفلة، أحلّت في الجوهر الطفوليّ الجوهرَ الشعريّ. الدّهشة ليس مأتاها هنا من تدمير حقيقيّ للجواهر (وهذا سيكون مقدّسا كأقوى ما يكون التّقديس) ولكن تتأتّى ببساطة من امتزاجهما المتسرّع. وهو ما يصفه بشكل جيّد المفهوم البرجوازي بالكامل، مفهوم الطفل الآية (موزار Mozart، رامبو Rimbaud، روبرتو بانزي Roberti Benzi)؛ إنّه موضوع رائع من جهة كونه يتمّم الوظيفة المثاليّة لكلّ نشاط رأسماليّ: ربح الوقت، اختصار المدّة البشريّة في مسألة عدديّة حول اللّحظات الثّمينة.

لهذا «الجوهر» الطفوليّ بلا شكّ أشكال مختلفة حسب سنّ مستعمليه: بالنّسبة إلى «الحداثيّين» فإنّ الطّفولة تنال منزلتها [الرفيعة] من لاعقلانيّتها نفسها (في الأكسبريس *Express* لا يتجاهلون علم النّفس البيداغوجي)؛ ومن هنا كان الالتباس الغبيّ مع السّرياليّة !

ولكنّ الطفولة بالنسبة إلى السيّد هنريو Henriot الذي يرفض أن يمجّد كلّ منبع للفوضى، لا ينبغي لها أن تنتج شيئا آخر غير السّاحر والمتميّز: الطّفل لا يمكن أن يكون لا مبتذلا ولا سوقيّا، وهذا ما يعني مرّة أخرى تصوّر ضرب من الطبيعة الطفوليّة المثاليّة قادمة من السّماء خارج أيّة حتميّة اجتماعيّة، وهو ما يعني أيضا أن يُترك على بوابة الطفولة عددٌ كبير من الأطفال وأن لا يقبل بتلك الصفات إلّا من كان سليلا أنيقا للبرجوازيّة. السنّ الدّقيق الذي يصنع فيه المرء ذاته أي يتشرّب بحويّة من المجتمع ومن الخدعة، هو بشكل مناقض بالنسبة إلى السيد هنريو سن «طبيعي»؛ هو السنّ الذي يمكن فيه لصبيّ أن يقتل آخر (خبر من الحوادث متزامن مع قضيّة مينو درواي)، إنّه ودائما [١٥٨] بالنّسبة إلى السيد هونريو، السنّ الذي لا يعرف فيه المرء كيف يكون متبصّرا وضاحكا على الذّقون، ولكن يعرف فيه كيف يكون فقط «مخلصا» و«لطيفا» و«متميّزا».

وحيث يكون مفسّرونا متّفقين، فإنّ اتّفاقهم يكون على بعض سمات الشّعر الضروريّة: فعندهم جميعا أنّ الشعر هو سلسلة تقطعها اللّقيات التي هي اسم بريء للاستعارة. كلّما كانت القصيدة محشوّة بـ«الصّيغ» كانت قدمها أكثر ثباتا في طريق النّجاح؛ ورغم ذلك ليس هناك من يصنع الصّور «الجيّدة» إلّا سَاقةُ الشعراء أو على الأقلّ هم من لا يفلح إلّا في ذلك: هم يفهمون بسذاجة اللّغة الشّعريّة على أنّها تجميع لثروات قوليّة هامّة؛ وبما أنّهم مقتنعون بلا شكّ أنّ الشعر هو ناقل للوهميّة، فينبغي مهما كان الثّمن أن يُترجم الموضوع؛ ويُنتقل من [قاموس] لاروس Larousse إلى الاستعارة، حتّى لكأنّه يتعيّن تسمية الأشياء تسمية سيّئة حتّى يتمّ تشعيرها. النّتيجة أنّ ذلك الشّعر الاستعاريّ بشكل خاصّ بُني برمّته على نوع من القاموس الشعريّ

وهبه مولیار في أيّامه بعض الصّفحات المزدوجة وفيه يغترف قصيدته كما لو كان عليه أن يترجم «النّثر» إلى «أبيات». شعر درواي ومن لفّ لفّها هو بشيء كبير من الممارسة تلك الاستعارة المنقطعة يتذكر فيه المتعصّبون له والمتعصّبات بِعذوبة الوجه المشرق والإلزاميّ للشّعر، لشعرهم (لا شيء أكثر طمأنة من قاموس).

هذا الحمل الزّائد من اللُّقيات ينتج هو نفسه جمعا من مشاعر الإعجاب: الموافقة على القصيدة لم يعد عملا إجماليّا يتحدّد بطول نفس وأناة عبر سلسلة كاملة من الوقت المستقطع بل هي تراكم للنّشوة، وللصراخ بأحسنت، وللتّحيات الموجّهة إلى البهلوانيّات اللّفظية النّاجحة: وهنا تؤسّس الكمّيّة أيضا القيمة. نصوص مينو درواي تظهر بهذا الاتّجاه وكأنّها إقلاب معنويّ لكلّ الشّعر، بما أنّها تفرّ من هذا السّلاح الانفراديّ للكتاب، الذي هو الأدبيّة: ورغم ذلك فهي الوحيدة القادرة على أن تنزع عن الاستعارة الشعريّة حيلتها، وتكشفها على أنّها صعق للحقيقة، غُزيَت على غثيان مستمر للغة. وحتى يكون كلامنا مقصورا على الشّعر المعاصر (لأني أشكّ أنّ هناك جوهرا للشعر خارج تاريخه)، على شعر أبولينار Appolinnaire بالطبع وليس شعر السيدة بيرنات بروفان Burnat-Provins، فمن الأكيد أنّ جماله وصدقه نابعان من جدليّة عميقة بين حياة اللغة وموتها، بين سُمك الكلمة وضجر الإعراب. أما شعر مينو درواي فهو شعر يثرثر بلا هوادة مثل تلك الكائنات الخائفة من الصّمت: إنه شعر يرتاع بوضوح من الحرف ويعتاش من تراكم التحايل: هو يخلط بين الحياة واهتياج الأعصاب.

وذاك هو ما يطمئن في ذلك الشعر. مع أنهم حاولوا أن يتهموه بأنه غريب، ومع أنّهم تظاهروا بأنّهم تلقوه بدهشة وبموجة معدية من

الصّور التقريظية، فإنّ ثرثرته نفسها ومنسوب لقياته وهذا النّظام الحاسب للتّبذير ليس باهظا وكل ذلك يؤسّس شعرا برّاقا وقليل الكلفة: هنا أيضا يسود السّيميلي *simili* (أي التقليد)، وهو واحد من أثمن الاكتشافات الأكثر نفاسة للعالم البرجوازي بما أنه اكتشاف يُكسب المال دون أن يبخس مظهر البضاعة. وليس بالصدفة أن الاكسبريس *Express* أخذت على عاتقها الدّفاع عن مينو دراوي: إنّه الفنّ المثاليّ لكون الظاهر فيه محسوبا بإحكام؛ مينو هي أيضا تعرّض نفسها لتجريب بيوت لم تُسكنْ بعْد فتتحمّل أسقامها: لا يكلّف الأمر إلا طفلة صغيرة للدخول إلى مُترف الشعر.

لهذا الشعر بالطبع روايته ستكون من جنسه وفيها لغة على قدر ما في الشعر من صفاء وعمليّة وزخرفيّة ومعتادة وظيفتها تكون معروضة بثمن معقول، رواية تكون «سليمة» بشكل جيّد تحمل في ذاتها العلامات المشهديّة للرّوائيّ، رواية تكون في الآن نفسه متينة وبخسة: جائزة غونكور Goncourt على سبيل المثال التي قدّمت لنا عام ١٩٥٥ على أنّها انتصار للتقليد السليم (ستندال Stendhal وبلزاك Balzac، وزولا Zola يخلفون هنا موزار Mozart ورامبو Rimbaud) على انحطاط الطّليعة. المهمّ كأهميّة ما يعرض في الصفحات المنزلية لمجلاتنا النسائية، هو أن يكون لها علاقة بمواضيع أدبيّة تعرف أشكالها جيّدا واستعمالها وثمنها قبل أن تشترى ولا شيء فيها البتّة يشعر بالغربة: لأنّه ما من خطر في أن نقرّر أن شعر مينو درواي غريب إن اعترفنا له من الأوّل بأنّه شعر. إنّ الأدب لا يبدأ مع ذلك، إلا أمام ما لا يحصى، في مواجهة إدراك مكان آخر أجنبيّ عن اللّغة ذاتها [١٦٠] التي تبحث عنه. إنّ هذا الشّكّ الخلّاق وإنّ هذا الموت الخصيب هو الذي يدينه مجتمعنا في أدبه الجيّد

وتطرد أرواحه الشريرة في أدبها الخبيث. الصراخ بصوت عال نريد أن تكون الرّواية رواية والشّعر شعرا والمسرح مسرحا، هو إرادة من جنس القوانين الطائفية التي تدبّر في القانون المدني ملكيّة الأملاك: كل شيء هنا يتنافس في كنف العمل البرجوازيّ العظيم الذي همّه في النّهاية أن يحوّل الكائن إلى مِلك والكيان إلى شيء.

بقي بعد كل هذا حالة البنت الصغيرة نفسها. لكنّ المجتمع لا يتأوّه بمكر: إنّه هو الذي ابتلع مينو درواي، إنّه من المجتمع وحده كان الطّفل ضحيّة. ضحيّة شفعة مضحّى بها حتى يكون العالم مضيئا؛ حتى يكون الشّعر والذّكاء والطّفولة وفي عبارة حتى يكون خرق النّظام مدجّنا بأقلّ الخسائر وحتى يجد التمرّد الحقيقيّ عندما يظهر، أنّ مكانه مشغول بعدُ في الصّحف؛ مينو درواي هي الطّفل الشهيد سقطت على يد الرّاشد الذي يشكو ألما في التّرف الشعريّ، إنّها طفلة صادر عليها واختطفها نظامٌ أصوليّ يحوّل الحرّية إلى معجزة. إنّها الصبيّة التي تدفعها المتسوّلة أمامها بينما المرأة القذرة من خلفها محشوّة دراهم. دمعة صغيرة من أجل مينو درواي وقشعريرة صغيرة من أجل الشّعر وها نحن قد تخلّصنا من الأدب.

جاذبيّة الصّورة الانتخابيّة

بعض المترشّحين للنيابة البرلمانيّة يزيّنون نشرتهم الدعائيّة الانتخابيّة بصورة شخصيّة. وهذا يفترض أنّ للتّصوير قدرة على الاعتناق يجب تحليلها. في البداية، صورة المترشّح المطبوعة [١٦١] تقيم صلة شخصيّة بينه وبين المنتخبين؛ فالمترشّح لا يقدّم للحكم برنامجا فقط، هو يقترح مناخا فيزيائيّا، مجموعة من الخيارات اليوميّة يعبّر عنها في تشكّليّة، في لباس، في وضعيّة

[تصوير]. وهكذا يميل التصوير الفوتوغرافي إلى إعادة العافية إلى هذا العمق الأبويّ للانتخابات، ولطبيعتها «التمثيليّة» التي عطّلها التمثيل النسبيّ للأحزاب ونفوذها (يبدو اليمين أكثر استعمالا له من اليسار). وبما أنّ التّصوير الفوتوغرافي هو قطْع للّغة وتكثيف [السياق] اجتماعيّ كامل «لا يوصف»، فإنّها تشكّل سلاحا مقاوما للفكر ينزع إلى ستر «السياسة» (وهذا يعني جهازا من المشاكل والحلول) لفائدة [إظهار] «طريقة من الكينونة»، لها وضعيّة اجتماعيّة أخلاقيّة. ومعلوم أنّ هذا التّقابل هو واحد من الأساطير الرئيسة للبوجادية Poujadisme (يقول بوجاد في التلفزيون: «انظروا إليّ: أنا مثلكم»).

التصوير الانتخابيّ هو إذن قبل كل شيء تقدير على درجة كبيرة من العمق ولامنطقيّة تتوسّع لتشمل السياسة. ما يحدث في صورة المرشّح ليست مشاريعه بل دوافعه، كلّ ظروفه العائلية والذّهنيّة، وحتى الشّبقيّة، كلّ هذا النمط من الحياة الذي هو في آن واحد نتاج له، ومثال وطُعْم. ومن الواضح أنّ أغلب ما تتيحه لنا قراءة صور مرشّحينا المطبوعة هو طبق اجتماعيّ، رفاهة مذهلة من المعايير العائلية والقانونية والدينية، وملكيّة فطريّة لهذا المتاع البرجوازي الذي من بينها مثلا قُدَّاس الأحد، وكره الأجانب وشريحة اللّحم ورقائق البطاطس، وهزليّة الزوج المخدوع، وباختصار ما نسمّيه إيديولوجيا. بالطّبع يفترض استخدام الصّور الانتخابيّة نوعا من التّواطؤ: فالصّورة مرآة، تطلب منّا أن نقرأ المألوف والمعروف، وهي توفر للنّاخب صورته المطبوعة موضّحة وممجّدة ومرتقى بها بشكل رائع إلى حالة الطّراز. وعلاوة على ذلك، فإنّ هذا التمجيد هو ما يحدّد بضبط شديد جاذبيّة الصورة: إذ يجد النّاخب نفسه وقد عُبّر بدلا منه عمّا يختلج في صدره ورُفع إلى درجة البطولة في وقت

واحد، إنّه مدعوّ إلى أن ينتخب نفسه بنفسه، وأن يعمّر الصكّ الذي سيعطيه بتحويل فيزيائي فعليّ: إنه يفوّض «نوعه».

ليست أنواع التّفويض شديدة التنوّع. أولا هناك تفويض الطّبق الاجتماعي، والاحترام، [١٦٢] الدمويّ والدهنيّ (قائمات «وطنية»)، أو باهت وشهير (قوائم من M.R.P. -الحزب الديمقراطي المسيحي). ثم هناك نوع آخر هو [تفويض] المثقف (أدقّق جيّدا بأنّ الأمر يتعلق في هذه الحالة بنماذج «ما له دلالات»، وليس بالأنواع الطبيعيّة): سواء أكان الأمر يتعلق بعقلانية مرائية [لمرشّح] التجمع الوطني أم بعقلانيّة «متبصّرة» للمرشح الشيوعي. في كلتا الحالتين تريد الأيقونية أن تدلّ على رابط استثنائيّ بين الفكر والإرادة والتّفكير والعمل: الجفن المنثني قليلا يسمح بتسرّب نظرة حادّة وكأنّها استلهمت قوّتها من حلم داخليّ جميل، ولكن دون أن تتوقّف عن أن تحطّ هناك على العقبات الحقيقيّة؛ حتى لكأنّه على المرشح المثاليّ في هذا الإطار أن يقرن بجلال بين المثاليّة الاجتماعيّة والبرجوازية التجريبيّة. أمّا النوع الأخير [من التّفويض] فهو ببساطة «الغلام الصّبوح» الذي يعرف لدى الجمهور بعافيته وبفحولته. بعض المرشّحين، بالمناسبة، يلعب على النّموذجين في آن واحد فيظهر على سبيل المثال بطلا وسيما (يرتدي الزيّ الموحّد) على جنب من الورقة، ومواطنا ناضجا وفحلا على جانب منها آخر، مواطنا يدفع إلى الأمام عائلته الصغيرة. لأنّ النّموذج التشكّلي يستعين في معظم الحالات بسمات واضحة جدا: مرشّح يحيط به أطفاله (مزيّنين ومجعّدي الشّعر مثل جميع الأطفال الذين يُصوّرون في فرنسا)، وآخر مظلّي شابّ بأكمام متدحرجة، وضابط موشّى بالنّياشين . التّصوير يمثل هنا ابتزازا حقيقيا له قيم أخلاقيّة: الوطن والجيش والأسرة والشّرف والقتال.

وعلاوة على ذلك، فإنّ مواضعة التّصوير تكون هي نفسها مليئة بالعلامات. وضعيّة الوجه تؤكد واقعيّة المرشّح خصوصا اذا كان مزوّدا بنظّارات مستقصية. كلّ شيء يعبّر فيها عن الاختراق، والجاذبية، والصراحة: نائب المستقبل يحدّد العدوّ والعقبة والـ«مشكل». وضعيّة الثّلاثة الأرباع، هي الأكثر شيوعا، وتوحي بطغيان رجل مثاليّ: يضيع البصر بنبل في المستقبل، وهو لا يواجه، بل يهيمن، ويخصب بعض الأمكنة الأخرى غير المحدّدة بعفّة. كلّ وضعيّات الثلاثة الأرباع هي تقريبا تصاعدية فالوجه مرتفع نحو ضوء خارق يمتصّه ويرفعه إلى مناطق ذات إنسانيّة عالية، يبلغ المرشّح وهو في الأولامب مشاعر سامية، وهناك تُحلّ كل التناقضات السّياسيّة: السّلام والحرب في الجزائر، والتّقدم [١٦٣] الاجتماعي وأرباح أرباب العمل والتعليم «الحرّ» والتّعويضات على قصب السكر، واليمين واليسار (المعارضة دائما «يتجاوزها الزمان»!): كل هذه تتعايش بسلام في هذه النّظرة المتأملة المحدّقة بنبل في المصالح الخفيّة للنّظام.

القارة المفقودة

فيلم قارة مفقودة *Continent perdu*، يلقي ضوءا واضحا على الأسطورة الراهنة ذات النّزعة الغرائبيّة. وهو فيلم وثائقيّ ضخم عن «الشّرق»، يتوسّل إلى الحديث عن هذا الموضوع ببعثة غامضة تبحث في الأغراقيّة وهي ذريعة كذبها بيّنٌ بالمناسبة. كانت البعثة إلى الأرخبيل الهنديّ بقيادة ثلاثة من الملتحين الإيطاليّين أو أربعة. الفيلم مَرِحٌ، فكلّ شيء فيه سهلٌ وبريء. مُسْتَكْشفُونا هم أناس طيّبون يشغلون أوقات فراغهم بتسليات صبيانيّة مع الأطفال: كتميمة الدبّ

الصّغير الجالبة للحظّ (التميمة الجالبة للحظّ أمر لا غنى عنه في جميع البعثات: لا فيلم حول المنطقة القطبية من دون فقمة رُوِّضت فصارت أليفة، ولا يغيب قرد عن فيلم وثائقيّ حول المناطق الاستوائية)، أو أنهم يقلبون طبقا من السباغيتي بطريقة مضحكة من على منصّة السفينة. وهو ما يعني أن هؤلاء الناس الطيبين، علماء الأعراق لا تحرجهم البتّة المشاكل التاريخية أو الاجتماعية. اختراق الشرق لا يعني أبدا بالنسبة إليهم أكثر من رحلة صغيرة في قارب، على البحر الأزرق، في بلد مشمس أساسا. وهذا الشرق نفسه الذي أصبح اليوم المركز السياسي للعالم نراه هنا مسطّحا تماما، مصقول وملونا مثل بطاقة بريدية عتيقة.

أسلوب عدم المسؤوليّة واضح: تلوين العالم هو دائما وسيلة لنفيه (وربما ينبغي للمرء أن يعتقد أنّه من هذه النقطة بدأ التحقيق في استخدام اللّون في السينما). الشرق، وهو يُحرم من كلّ جوهر فيه ويُدفعُ إلى اللّون وتفصل روحه عن جسده من خلال بريق «الصور»، هو شرقٌ مستعدّ لعمليّة إخفاء سحريّة يدّخرها له الفيلم. بين تميمة الدّبّ الصغير الجالبة للحظّ والسّباقيتي الفَكِهة لا يدّخر علماؤنا المختصّون في الأعراق جهدا في أنْ يصادروا [١٦٤] على شرق غريب في الشّكل ويجري تشبيهه في الواقع بعمق الغرب، على الأقلّ الغرب ذو المنزع الروّحيّ. هل للشّرقيّين أديان خصوصيّة؟ هذا أمر هيّن، فالاختلافات قليلة فيه جدّا بالمقارنة مع الوحدة العميقة للمثاليّة هناك. كلّ طقس من الطقوس هو بهذا الشكل، مخصّص أو مؤبّد في آن واحد، يُرتقى به دفعة واحدة إلى مرتبة المشهد الشّائك والرمز شبه المسيحي. وحتى وإنْ لم تكن البوذيّة مسيحيّة بالمعنى الدّقيق للكلمة، فإنّ ذلك ليس مهمّا، لأنّ لديها هي أيضا راهبات ذواتُ رؤوس حليقة

(موضوع رئيسي مهيج للعواطف في جميع احتفالات وضع خمار الراهبات)، ولأنّ لديها الرّهبان الذين يركعون ويعترفون لرؤسائهم [بذنوبهم]، وأخيرا، بما أنّ المؤمنين كما هو الحال في إشبيلية، يأتون ويكسون بالذهب تمثال الرّبّ[1]. صحيح أنّ «الأشكال»هي دائما التي تبرز بطريقة أفضل هويّة جميع الأديان؛ غير أنّه بعيدا عن أنّ هذه الهويّة تكشفها ههنا، إنّها هي التي تنصّبها على العرش، بأن تسجّل كلّ واحد منها في شكل أعلى من أشكال الكاثوليكيّة .

ومن المعروف جيّدا أنّ التّوفيق بين المذاهب المتعارضة كان دائما واحدة من التّقنيات الكبرى للتكيّف مع الكنيسة. في القرن السّابع عشر، في هذا الشرّق نفسه الذي يُظهر فيه فيلم القارّة المفقودة المواقف المسيحيّة، ذهب اليسوعيّون بعيدا جدّا في كنائسيّة الأشكال: وهكذا ولدت طقوس شديدة البأس انتهى البابا في الواقع، إلى إدانتها. إنّ [الفكرة] نفسها التي تقول إنّ «كل شيء مشابه لغيره» هو ما ألمح إليه علماؤنا المختصون في العرقيّات: الشرق والغرب، كلاهما واحد، لا يوجد اختلاف إلّا في الألوان، الأساسيّ بينهما متماثل، وهو خضوع الإنسان الأبدي للربّ، والطابع السّاخر والاحتمالي للاعتبارات الجغرافية بالمقارنة مع هذه الطّبيعة البشريّة التي تحمل المسيحيّة وحدها مفتاحها. حتّى الحكايات الأسطوريّة، وكلّ هذا الفولكلور«البدائيّ» الذي يبدو أنّه يوحي لنا حرفيّا بالغرابة، ليس له من مهمّة إلّا توضيح «الطبيعة»: الطقوس والحقائق الثقافية لا ترتبط أبدا بنظام [١٦٥] تاريخيّ معيّن،

---

(١) بين أيدينا ههنا مثال جيّد من قدرة المخادعة التي للموسيقى: كلّ المشاهد «البوذيّة» تُدعم بعصائر موسيقيّة ترجع في نفس الوقت إلى الأغاني العاطفية الأمريكيّة والغناء الجيورجي؛ هي أحادية الأداء (علامة عن الرهبانيّة).

ولا بمعيار اقتصادي أو بوضع اجتماعي صريح، ولكنّها فقط ارتبطت بأشكال محايدة كبيرة من مناطق التقاطع الكونيّة (المواسم، العواصف، الموت، الخ). لو تعلّق الأمر في وضعيّة معنية بالصّيادين، ما يُعرض عليك لن يكون على الإطلاق نوع الصّيد؛ بل ما يعرض بالأحرى هو الغرق في خلود [مشهد] لغروب شمس مطبوع بالألوان طباعة حجريّة، وجوهر رومانسي للصّياد، ذاك الذي لا يقدّم لنا على أنّه عامل يتوقّف أسلوب عمله ومكاسبه على مجتمع محدّد، ولكن ينعت بدلا من ذلك بكونه موضوعا لمصير أبديّ، فالرجل في البعد مُعرّض لمخاطر البحر، والمرأة تبكي وتصلّي في المنزل. وينطبق الأمر نفسه على اللّاجئين الذين يظهرون في البداية في موكب طويل، نازلين من الجبل: فليس من النافع بداهة أن يحدّد موضعهم: فهي جواهر أبدية للاجئين من طبيعة الشّرق إنتاجه.

ملخّص الأمر، أنّ الغرائبيّة تنبع هنا بالفعل من تبريرها العميق الذي هو إنكار لأيّة وضعيّة [من صنع] التّاريخ. إنّه بإفراد الواقع الشّرقي ببعض العلامات الإيجابيّة للشعوب الأصليّة، يحصّن ذلك الواقع بشكل موثوق منه بأيّ محتوى مسؤول. شيء قليل من 'الوضعيّة' تكون سطحيّة قدر الإمكان، تزوّد بذريعة لازمة وتعفي المرء من وضعيّة أعمق. في مواجهة مع أي شيء أجنبيّ، لا يعرف النظام المعمول به إلّا مسارين فقط من السلوك، وكلاهما تشويه: إمّا الاعتراف به كدمية، أو تفتّته باعتباره انعكاسا محضا من الغرب. على أيّة حال، الأهمّ هو حرمانه من تاريخه. نحن نرى إذن أن «الصّور الجميلة» من فلم القارة المفقودة لا يمكن أن تكون بريئة: لا يمكن أن يكون بريئا أن تُضيّع القارّة التي وجدت نفسها مرّة أخرى في باندونغ.

علم التّنجيم

في فرنسا، يبدو أنّ ميزانيّة «الشّعوذة» السّنويّةَ تبلغ حوالي ثلاث مائة مليار من [١٦٦] الفرنكات، وهذا يستحقّ أن نلقي لأجْله نظرة على الأسبوع التّنجيميّ في مجلّة أسبوعيّة كآل *Elle* (هي) على سبيل المثال. ولن يجد المرء فيها على النّقيض ممّا يمكن أن ينتظره منها، عالما له علاقة بالحلم ولكن سيجد بدلا من ذلك وصفا واقعيّا عن كثب لوسط واقعيّ محدّد، هو وسط قارئات المجلّة. بعبارة أخرى ليس علم التنجيم أبدا -وعلى الأقلّ ههنا- انفتاحا على الحلم، بل هو مرآة للواقع، وحدس خاصّ به.

تنتج الزّوايا الأساسيّة في الصّحيفة والمتعلّقة بالقدر ((Chance حظ)، (Au-dehors في الخارج)، (Chez vous في منزلكِ)، (Votre cœur قلبُكِ)) بدقّة الإيقاعَ الإجماليّ لحياة الكدح. الوحدة فيها هي الأسبوع والتي يعني فيها «الحظّ » يوما أو يومين. يكمن «الحظّ» هنا في الجزء المحفوظ من السّريرة ومن المزاج، فالحظّ هو العلامة المعيشة من المدّة والصّنف الوحيد الذي من خلاله يعبّر الزّمن الذاتيّ عن نفسه ويتحرّر. أمّا بالنسبة إلى البقيّة، فإنّ الكواكب لا تعرف فيها شيئا آخر غير جدول الوقت: ركن في الخارج *Au-dehors*، هو ركن الميقات المهنيّ وهو ركن الأيّام السّتّة للأسبوع والسّاعات السّبع التي يمكثها المرء يوميّا في العمل في المكتب أو وفي المغازة ؛ أمّا ركن في منزلك *Chez-vous* فهو ركن طعام المساء، ركن نهاية المساء قبل النوم. لكنّ ركن قلبك *Votre cœur* هو ركن الميعاد عند الخروج من العمل أو مغامرة الأحد. لكن لا يوجد بين هذه «الميادين» أيّ اتّصال. لا شيء بين ميقات وآخر يمكن أن يقترح فكرة اغتراب كلّيّ؛ فالسّجون لصيقة وهي تتناوب [فيما

بينها]، لكنّها لا يُلوّث بعضُها بعضا. الكواكب لا تبحث البتّة عن قلب للنّظام، هي تؤثّر في الأسْبوع الصغير، وتكون محترمة للوضع الاجتماعي وللمواقيت [التي وضعها] أربابُ العمل.

«العمل» المقصود هنا [في المجلّة] هو عمل الأجيرات أو الرّاقنات أو البائعات؛ المجموعة الصّغيرة التي تُحيط بالقارئة هي تقريبا مجموعة المكتب أو المغازة. والتّغيّرات التي تفرضها الكواكب أو بالأحرى تقترحها (لأنّ هذا التّنجيم لاهوتيّ حذر لا يلغي حرّية الإرادة)، هي تغيّرات ضعيفة، لا تنحو البتّة إلى أن تقلب حياة مَا رأسا على عقب: ثقل القدر لا يُمارَس إلّا على الرّغبة في العمل، على العصبيّة أو الطّلاقة، على المواظبة أو التراخي، على التدرّجات الصغيرة أو الترقيات غير الواضحة، وعلى علاقات الحدّة أو التواطؤ مع زملاء [١٦٧] العمل ولا سيّما على التّعب، الكواكب تأمر بكثير من الإلحاح والحكمة بالنّوم أكثر ودائما أكثر.

المنزل من ناحيته تهيمن عليه مشاكل المزاج والعداء أو الثّقة التي في المحيط، يكون المنزل غالبا منزل نسوة تكون فيه العلاقات الأهمّ هي علاقة الأمّ بابنتها. منزل البُرجوازيّة الصغيرة تمثّلها هنا بوفاء زيارات «العائلة»، وهي زيارات تختلف بالمناسبة عن زيارات «أقارب المُصاهرة» التي لاتكنّ لها النّجوم كما يبدو كلّ التّقدير. ويبدو المحيط وكأنّه يكاد يكون على سبيل الحصر عائليّا، وبعض الإشارات القليلة إلى الأصدقاء إذ يتألّف عالم البرجوازيّة الصّغيرة أسَاسًا من الآباء وزملاء العمل وليست فيه أزمات علاقيّة حقيقيّة، وليس فيه إلّا بعض مصادمات المزاج والغرور. الحبّ هو الحبّ الذي في [ركن] بريد القلب، إنّه «ميدان» على حدة تماما، هو ميدان «الأعمال» الشّعوريّة. ولكنّ الحبّ يعرف هنا في الصحيفة تماما كما

في الصّفقة التجاريّة، «بدايات واعدة» و«حسابات خاطئة»، و«اختيارات خاطئة». ليس للحظ السّيء متّسع كبير: تكون قافلة المعجبين في الأسبوع كذا أقل عددا، فيها يكون التّطفل والغيرة بلا أساس. ولن تنفتح السّماء الشّعوريّة حقّا باتّساع إلّا أمام «الحل الذي كان مرجوّا بقدر كبير»، نعني الزّواج: إلّا أنّه سيكون مع ذلك زواجا «متكافئا».

هناك سمة واحدة تؤمثل كل هذا العالم الكوكبيّ الصّغير ذا الملموسيّته القويّة من جانب آخر، هو أنّ المسألة فيه ليست البتّة مسألة مال. فالبشريّة التّنجيميّة تُنفق أجرتها الشّهريّة: لتكن الأجرة ما تكون عليه فهم لا يتحدّثون عنها البتّة بما أنّها تمكّنهم من «الحياة». حياة تصف النّجوم مجرياتها أكثر ممّا تتنبّأ بها؛ نادرا ما يعرّض المستقبل للخطر ودائما ما يكون تأثير التّنبّؤ مبطلا بترجيح الإمكانات: إنْ كانت هناك إخفاقات فستكون غير هامّة، وإن وجدت وجوه مكفهرّة فإنّ مزاجك الرّائق سيطلق أساريرها، وإن وجدت علاقات مزعجة فإنّها ستكون مفيدة، إلخ. ؛ وإن كان على حالتك العامّة أن تتحسّن فسيكون ذلك نتيجة لعلاج اتّبعته أو لربّما قد يكون ذلك بفضل غياب أيّ علاج (كذا).

[١٦٨] النجوم أخلاقيّة، فهي تترك لنفسها أن تنثني بواسطة الفضيلة: الشّجاعة والصّبر والمزاج الرّائق والتحكّم في الذّات هي دائما مستوجبة أمام الحسابات الخاطئة المعلن عنها على استحياء. المفارقة هي أنّ هذا الكون الذي هو من الحتميّة الخالصة يروّضه في الحال تحرّرُ الطبع: التنجيم هو قبل كلّ شيء مدرسة للإرادة . إلّا أنّه وحتّى إن كانت المخارج فيه خدعا محضاً، وحتّى و إن كانت مشاكل السّلوك فيه مزالة بحركة سحريّة، فإنّها تظلّ إنشاء للواقع أمام وعي

قرائها: هي ليست طريقا للهروب، ولكنها أمر بديهيّ واقعيّ لظروف الحياة التي للعاملة والبائعة.

في أيّ شيء يمكن إذن أن يفيد هذا الوصف المحض بما أنّه لا يبدو منطويا على أيّ تعويض حُلْميّ؟ إنّه يصلح لطرد الأرواح الشّريرة عن الواقع وذلك بتسميته. على هذا النّحو، هو يتّخذ له مكانا من بين أيّ عمل من أعمال نصف الاستلاب (أو نصف التّحرّر) الذي يحدّد عملا له أن يجعل الواقع موضوعيّا دون أن يذهب رغم ذلك إلى حدّ إزالة الخداع عنه. نحن نعرف بالفعل على الأقلّ محاولة أخرى من هذه المحاولات الاسمانيّة: الأدب الذي لن يذهب وهو في أشكاله المتدهورة، أبعد من تسمية المعيش؛ التنجيم والأدب لهما نفس الدور التّأسيسيّ «تأجيلا» للواقع: التنجيم هو أدب عالم البرجوازيّة الصغيرة.

الفنّ الصّوتي البرجوازي

سوف يبدو المرء وقحا إن هو أعطى درسا لمغنّ ذي صوت جهوريّ ممتاز هو جيرار سوزاي Gérard Souzay، لكنّ الأسطوانة التي سجّل فيها هذا المغنّي بعض الألحان لفوراي Fauré تمثّل فيما يبدو لي أسطوريّة موسيقيّة برمّتها نجد فيها كلّ علامات الفنّ البرجوازيّ الأساسيّة. هذا الفنّ الذي هو بالأساس تأشيريّ، يسعى باستمرار ليفرض لا [١٦٩] فقط الشّعور ولكن علامات الشعور أيضا. وهذا ما يفعله بشكل دقيق جيرار سوزاي: إن كان عليه مثلا أن يغنّي أغنية *Tristesse affreuse* (حزن مروّع)، فإنّه لا يكتفي فقط بالمحتوى الدّلالي البسيط لكلماتها ولا بالخطّ الموسيقيّ الذي يسندها: عليه أيضا أن يهوّل من نطق أصوات ما يثير النّفور، أن

يرجئ النطق بالصوت الاحتكاكي المزدوج منها ثمّ يفجّره ويثير البؤس في الكثافة نفسها التي للحروف؛ لا يمكن لأيّ كان أنْ يتجاهل أنّ الأمر يتعلّق بأسى مدهش للغاية. لسُوء الحظّ أنّ هذا الحشو من المقاصد يخنق الكلمة والموسيقى سيّان، ولاسيّما ترابطهما الذي هو موضوع الفنّ الصوتيّ نفسه. سواء أكان هذا الفنّ موسيقى أم كان فنونا أخرى بما في ذلك الأدب فذلك سيّان: شكل التّعبير الفنّيّ الأعلى هو إلى جانب الأدبيّة، أي هو في نهاية الأمر إلى جانب جبر بعينه: ينبغي لكلّ شكل أن يميل إلى التّجريد، وهو شيء كما نعلم ليس البتة ضديدا للشهوة.

وهذا ما يرفضه على وجه الدقّة الفنّ البرجوازيّ، فهو يريد أن يعتبر مستهليكه بمثابة أغبياء عليه أن يلوك لهم العمل ويشير إلى المقصد بإفراط، خوفا من ألّا يكون مفهوما كما ينبغي (لكنّ الفنّ أيضا غموض هو يناقض دائما في معنى ما، رسالته الخاصة، ولاسيّما الموسيقى التي لم تكن البتّة لا حزينة ولا مرحة بالمعنى الضيّق للعبارتين). التّشديد على الكلمة بإبراز تعسّفيّ لأصواتها هو إرادة أن تكون السّمة الحلقيّة في كلمة *creuse* (حفر) هي التي تباشر الأرض وتكون الأسنانية في كلمة sein (نهد) اللّطف الذي يَخترق، هو تطبيق لأدبيّة المقصد وليس للوصف، هو إقامة تطابقات فاسدة. وينبغي فضلا عن ذلك أن نذكّر هنا بأنّ الروح المشجاتيّة التي ينهض عليها أداء جيرار سوزاي هي بالتدقيق إحدى المكتسبات التاريخيّة للبرجوازيّة: نحن نجد مجدّدا نفس هذا الثقل من المقاصد في فنّ ممثّلينا التقليديّن الذين هم كما نعلم، ممثّلون كوّنتهم البرجوازيّة وللبرجوازيّة.

هذا الضرب من التنقيطيّة الصّوتيّة التي تعطي لكلّ حرف أهميّة

غير مناسبة، تبلغ في بعض الأحيان حدّ العبث: إنّها احتفاليّة هزليّة مثل تلك التي تتوقّف على تكرير ياء احتفاليّ، وهي سعادة مثيرة للاشمئزاز قليلا مثل ذاك المعنى الذي يدلنا عليه ذلك التّشديد [١٧٠] الأصليّ الذي يطرد السّعادة من الفم مثلما تلفظ النواة. هذا يلتحق فضلا عن ذلك بثابتة أسطوريّة كنّا قد أثرناها بمناسبة حديثنا عن الشّعر: فهم الفنّ بما هو جمع للتّفاصيل المحتشدة: أي دالّة بامتلاء: الإتقان التنقيطيّ لجيرار سوزاي يساوي بالضبط الشّديد لذوق مينو درواي في استعارة التفاصيل أو للبدلات المتلاشية لشانتكلارك Chanteclerc المنجزة (عام ١٩١٠) من الريش المنضّد ريشة ريشة. يوجد في هذا الفنّ تهديد بـ[استخدام] التفصيل الذي هو بلا شك نقيض للواقعيّة بما أنّ الواقعيّة تفترض تنميطا، أي حضورا للبنية وبالتالي للديمومة.

هذا الفنّ التحليلي مصيره الفشل ولا سيّما في الموسيقى التي لا يمكن أن تكون حقيقتها إلّا ذات طابع تنفّسيّ ونغميّ وليس صوتيّا. وهكذا فإنّ طريقة جيرار سوزاي في صنع الجمل الموسيقيّة تهدّم بلا شكّ بالتّعبير الزّائد عن كلمة مكلّفة بشكل غير ملائم بأن تلقّح ترتيبا ذهنيّا طفيليّا في سماط الغناء الذي لا تطريز فيه. يبدو أنّنا نلامس ههنا صعوبة كأداء للأداء الموسيقيّ: إبراز الفارق الدّقيق لمنطقة موسيقيّة داخليّة وعدم فرضها خارجيّا مهما كان الثّمن باعتبارها علامة فكريّة خالصة: هناك حقيقة شعوريّة للموسيقى، حقيقة كافية لا تؤذي جينة عبارة ما. لهذا السّبب فإنّ أداء البارعين المتفوقين غالبا ما يترك في النّفس كثيرا من عدم الرضا: فموسيقى الريباتو *rubato* لديهم تلك الموسيقى المذهلة التي هي ثمرة جهد ظاهر للعيان نحو الدّلالة، إنّما تحطّم نظاما عضويًّا يحوي في ذاته وبشكل دقيق، رسالته الخاصّة.

بعض الهوّاة أو الأفضل من ذلك أن نقول بعض المحترفين الذين استطاعوا أن يجدوا ما يمكن تسميته الحرف الكلّيّ للنصّ الموسيقيّ مثل بانزيرا Panzéra بالنسبة إلى الغناء أو ليباتي Lipatti في البيانو، هؤلاء توصّلوا إلى ألّا يضيفوا إلى الموسيقى أيّ مقصد: لم يشتغلوا بصفة شبه رسميّة حول كلّ تفصيل؛ كان ذلك على العكس من الفنّ البرجوازي الذي هو دائما لا يكتم سرّا. هم يثقون في المادّة القاطعة بشكل فوري للموسيقى.

البلاسيتيك

البلاستيك الذي جمّعت منتجاته مؤخّرا في معرض وعلى الرّغم من أسمائه المستمدّة من أسماء الرّاعي اليونانيّ (بوليستيرين Polystyrène، فينوبلاست Phénoplaste، البولي ايتيلين Polyéthylène)، هو في جوهره مادّة خيميائيّة. يصطفّ الجمهور مطوّلا في طابور طويل في مدخل المنصّة، كي ينظر إلى تحقّق العمليّة السّحريّة بامتياز: نعني تحويل المادّة؛ تطلق آلة مثاليّة شكلها أنبوبيّ ومستطيل (وهو شكل مناسب تماما للكشف عن سرّ يخفيه مسارٌ ما) دون عناء من عدد كبير من البلّورات الخضر، حاويات لامعة ومخدّدة لما أفرغ من الجيوب. فأنت ترى من جهة مادّة خاما وأرضيّة، وترى من الجهة الأخرى جسما خاليا من العيوب وإنسانيّا؛ وبين هذيْن النّقيضين لا شيء سوى مسارٍ بالكاد يحرسه عاملٌ يرتدي خوذة، نصف إله، ونصف روبوت.

لذلك، فإنّ البلاستيك هو أكثر من أن يكون مادّة، فهو الفكرة ذاتها لتحويله اللانهائيّ؛ هو كما يشير إليه اسمه العاميّ، الوجود المطلق وقد جعل مرئيّا. وهذا هو في الواقع، الأمر الذي يجعل منه

مادّة إعجازيّة: المعجزة هي دائما تحوّل مفاجئ للطّبيعة. ويظلّ البلاستيك مخصبا تماما بهذه الدّهشة: هو ليس جسما بقدر ما هو أثر حركة.

وبما أنّ الحركة هي هنا لانهائيّة تقريبا إذ تحوّل البلّورات الأصلية إلى عدد وافر من الأجسام التي تزيد إثارتها للدّهشة أكثر فأكثر، فإنّ البلاستيك هو باختصار مشهدٌ ينبغي أن تفكّ رموزه: فحتّى ذلك المشهد نفسه هو من منتجاته. أمام كلّ شكل نهائيّ (حقيبة، مشط، هيكل سيّارة، لعبة، منسوج، أنبوب، طشت أو ورقة)، لا يتوقّف العقل عن النّظر إلى المادّة الأصليّة باعتبارها لغزا مصوّرا. ذلك لأنّ تحويل البلاستيك تحويلا سريعا يكون تامّا: فيمكن له أن يُشكّل دِلاءً مثلما يشكّل مجوهرات. ومن هنا جاءت الدهشة الأزليّة، وخيال الإنسان أمام تكاثرات المادّة، وأمام الرّوابط التي تفاجئ بين ما كان مفردا في أصله وجمعا في نتائجه. وهذه الدّهشة هي على أيّة حال ممّا يبعث على السّعادة، [١٧٢] بما أنّ نطاق التّحوّلات يعطي الإنسان مقياس قوّته، وأنّ مسار البلاستيك نفسه يعطيه نشوة التّزحلق على طول الطّبيعة.

ولكنّ الثّمن الذي يتعيّن دفعه لهذا النّجاح هو أنّ البلاستيك المحوّل بما هو حركة إلى الأسمى، يكاد لا يوجد بما هو مادّة. فإنشاؤه يكون بالسّلب: فلا هو صلب ولا عميق، كتب عليه أن يكتفيَ بميزة ماهيّة محايدة على الرّغم من مزاياه المنفعية: المقاومة، وهي الحالة التي تعني مجرّد تعليق للاستسلام. هو يمثّل في التّسلسل الهرميّ للموادّ الشّعرية الكبرى مادّة مغضوبا عليها، ضاعت بين دفق المطّاط وصلابة المعدن المسطّحة: هو لا يجسّد أيّا من الإنتاج الحقيقيّ من الطابع المعدنيّ، أي من الرّغوة والألياف والطّبقات. بل

هو مادّة مشكّلة [على صورة]: مهما كانت الحالات القليلة النهائيّة التي يؤول البلاستيك إليها، فإنّه يحتفظ بمظهر مندوف، [مظهر] شيء ما مُشوّش وقشديّ ومجمّد؛ شيء عاجز لا يصل البتّة إلى نعومة انتصار الطّبيعة. ولكن ما يمكن أن يخدعه أكثر من غيره هو الصّوت الذي يجعله في وقت واحد أجوف ومسطّحا؛ ضجيجه يهزمه، وكذلك ألوانه لأنّه على ما يبدو عاجز عن أن يثبّت منها إلّا ما كان أكثر كيميائيّة: إذ أنّه من الأصفر والأحمر والأخضر، لا يحتفظ إلا بالحالة العدوانيّة، فلا يستخدمها إلّا كمجرد أسماء قادرة فقط على عرض مفاهيم الألوان.

صيغة البلاستيك تسلّط الضّوء على تطوّر في أسطورة السميلي *simili* (الشّبيه). ومن المعروف أنّ السّميلي هو استخدام برجوازيّ تاريخيّا (أوّل تزييفات الملبوسات يعود إلى صعود الرّأسماليّة). ولكنْ ما يزال السّميلي إلى أيّامنا علامة على الادّعاء؛ لقد كان جزءا من عالم المظاهر وليس من عالم الاستخدام الفعليّ؛ كان يهدف إلى أن تُستنسخ بثمن بخس أكثرُ الموادّ نُدرة من الماس والحرير والريش والفراء والفضّة وكلّ مادّة في العالم ذات ألَقٍ فاخر. لكن البلاستيك كفكف من غروره، فهو مادّة منزلية. إنّه المادة السّحرية الأولى التي ترضى بالابتذال. لكن لأنّ هذا الابتذال هو لديها بالتّدقيق سبب مفحم لوجودها: لأول مرّة تهدف المهارةُ إلى شيء شائع، وليْس إلى شيء نادر. للسّبب نفسه فإنّ [١٧٣] الوظيفة القديمة للطّبيعة قد عُدّلت: لم تعد الفكرة، والمادّة النقيّة التي ينبغي استعادتُها أو تقليدها: سوف تعوّضها مادّة اصطناعية، أكثر خصوبة من جميع طبقات المعادن في العالم؛ ستعوّضها، وستأمر بأن يخترع كلّ شيء حتّى الأشْكال. شيءٌ فاخر لا يزال على هذه الأرض ولا يزال يذكّر

بشكل ثمين بأصله المعدنيّ أو الحيوانيّ وبالموضوع الطبيعيّ الذي ليْس فيه إلّا مجرّد حدث. يُبتلع البلاستيك بالكامل وهو يُستخدم: في نهاية المطاف، سيتمّ اختراع الأشياء للتمتع باستخدامها. هرميّة الموادّ ألغيت: مادّة واحدة حلّت محلّها جميعا: العالم كله يمكن أن يجعل بلاستيّا، وحتى الحياة نفسها بما أنّه شُرع فيما يبدو في صناعة شرايين من البلاستيك.

عائلة البشر الكبيرة

أقيم في باريس معرض كبيرٌ للصّور كان الهدفُ منه إظهار كونيّة الأعمال البشريّة اليوميّة في حياة جميع دول العالم: ذلك أنّ الولادة والموت والعمل والمعرفة واللعب، تفرض في كلّ مكان أنواع السّلوك نفسها. فهناك إذن عائلة للإنسان.

The family of Man (عائلة الإنسان)، كان هذا بأيّة حال العنوان الأصليّ للمعرض الذي قدم إلينا من الولايات المتّحدة. وترجم الفرنسيّون العنوان على النحو التالي: *La Grande Famille des Hommes* (عائلة البشر الكبيرة) . هكذا فما يمكن أن يُعتبر في البداية عبارة تنتمي إلى علم الحيوان، ويحفظ فحسب التّشابهَ في السلوك ووحدة النّوع قد أُكسب هنا وبشكل واضح بعدا أخلاقيّا وعاطفيّا. فنحن نوجَّه هنا في البداية إلى تلك الأسطورة الغامضة عن «المجتمع» البشري، التي تغذّي ذريعتها جزءا كبيرا من إنسانيّتنا.

[١٧٤] هذه الأسْطورة تعمل في مرحلتيْن: أوّلا يتمّ التأكيدُ على الفرق بين التشكّليّات البشريّة، ويُزايد على الغرائبيّة، ويُظهر تنوّع النّوع البشريّ اللّانهائيّ وتنوّع البشرة والجماجم والأعراف، وتُضفى صُورة بابل بكيفيّةٍ ممتعة على صورة العالم. ثمّ من هذه التعدّدية،

يُنتج بشكل سحريّ نوع من الوحدة: يولد الإنسان ويعمل ويضحك ويموت في أيّ مكان بالطّريقة ذاتها. وإذا كان هناك لا يزال في هذه الإجراءات بعض الخصوصية العرقيّة، فإنّه يشار إلى أنّ هناك وراء كلّ واحد منها «طبيعة» متطابقة، وأنّ تنوّعها ليس إلا شكليّا ولا يفنّد وجودَ قالب مشترك. وبطبيعة الحال هذا يعني افتراضا لوجود ماهيّة إنسانيّة، وهذا هو الله قد أعيد إقحامه من جديد في معرضنا: تنوّع البشر يُعلن سلطته وثراءه ووحدة أعمالهم تظهر إرادته. هذا هو ما أسرّ به البيان التّمهيدي للعرض الذي أكّد لنا بقلم السيد أندراي شمسون André Chamson بأنّ «هذه النّظرة التي تلقى على المصير البشريّ يجب أنْ تشبه إلى حدّ ما النّظرة الخيّرة لله يلقيها على خليّة النّمل البسيطة والجليلة ».

التّدبير الرّوحاني تزيد من حدّته الاستشهادات التي تصاحب كلّ فصل من فصول المعرض: هذه الاستشهادات غالبا ما تكون أمثالا «بدائيّة» أو آيات من العهد القديم : إنّها جميعا توضّح حكمة أبديّة وفئة من التأكيدات الهاربة من التّاريخ: «الأرض هي الأمّ التي لا تموت أبدا، كُل الخبْزَ والملح وقُل الحقيقة، إلخ.» هذا هو عهد الحقائق الوعظيّة وترابط الأعمار الإنسانيّة في الدّرجة الأكثر حيادا من هويّتها، هناك حيث لم يعد لبداهة الأمور البديهيّة من قيمة إلا في صلب اللغة «الشعريّة» البحت. كلّ شيء هنا ونعني محتوى الصّور وجاذبيتها والخطاب الذي يبررهما، يهدف إلى إزالة الثقل الحاسم للتّاريخ: نحن عالقون على سطح هويّة تمنعنا العاطفيّة حتّى من الوُلوج إلى هذه المنطقة الخفيّة للسّلوك البشريّ حيث الاغتراب التاريخيّ يجلب معه بعض هذه «الاختلافات» التي سنسمّيها هنا ببساطة تماما «مظالم».

أسطورة «وضع» الإنسان هذه ترتكز على خدعة قديمة جدّا تقوم دائما على وضع [١٧٥] طبيعة الإنسان في أسفل التّاريخ. تصادر كلّ نزعة إنسانيّة قديمة على أنّه بالنّبش قليلا في تاريخ البشر، أو في نسبية مؤسّساتهم أو في التّنوع السّطحيّ في بشرتهم (ولكن لماذا لانسأل والديْ أماي تيل Emmet Till، الشّابّ الزّنجيّ الذي اغتاله البيض ما الذي يعتقدانه في عائلة البشر الكبيرة؟)، يصل المرء بسرعة فائقة إلى صخرة جوفيّة ذات طابع إنسانيّ عالميّ. وفي المقابل، على النّزعة الإنسانيّة التّقدميّة أن تفكّر دائما في قلب شروط هذه الوضعيّة الضّاربة في القدم، وأن تصقل باستمرار الطبيعة و«قوانينها» و«حدودها» من أجل أن تكتشف التّاريخ هناك، وتطرح أخيرا الطّبيعة [البشريّة] باعتبارها هي نفسها معطى تاريخيّا.

هل من أمثلة تورد في الغرض؟ لكنّنا سنستقي تلك الأمثلة نفسها من معرضنا. ولمَ لا نختار الولادة والموت؟ نعم، هما من حقائق الطّبيعة البشريّة، هما من الحقائق الكونيّة. ولكن ماذا لو نزع عنهما التّاريخُ، لن يوجد عندئذ شيء أكثر يمكن أن يقال عنهما؛ وسيصبح أيّ تعليق عليهما تعليقا حشويّا خالصا؛ إنّ فشل التّصوير يبدو لي صارخا في هذا الصّدد: إعادة التّعبير عن الموت أو الولادة لا يعلمنا حرفيّا شيئا. فحتّى يمكن لهذه الحقائق الطبيعيّة أن تؤدّي إلى لغة حقيقية يجب أن تُدرج في نسق من المعرفة؛ وهذا يعني التّسليم بأنّ المرء يمكن أن يبدّلها وأن يخضع طبيعيّتها على وجه التّحديد إلى نقدنا الذي يدبّجه البشر، لأنّ كلّ الكونيّات هي علامات من كتابة تاريخيّة. ما من شكّ في أنّ الطّفل يولد دائما: ولكنّه يولد في حجم كامل من المشكل الإنسانيّ، فما الذي يمكن أن يحمله إلينا «جوهر» من هذه العملية بالمقارنة مع صيغ وجوده

التي هي تاريخية تماما من جهتها؟ ما إذا كان الطّفل يولد بسهولة أو وبصعوبة وما إذا كانت ولادته تسبّب المعاناة لأمّه أم لا سواء أكان معرّضا لما يهدّد البشر من ارتفاع معدل الوفيات أم لا، وسواء أكان مثل هذا النوع من المستقبل مفتوحا له أم لا ، هذه هي المواضيع التي يجب على المَعارض أن تحدّثنا عنها بدلا من أن تحدّثنا عن غنائيّة أبديّة للولادة. الشّيء نفسه يُقال عن الموت: هل يجب أن نتغنّى حقّا ومرّة أخرى بماهيّته، وبالتّالي هل علينا أن نخاطر بنسيان أنّه لا يزال هناك حتى الآن الكثير ممّا يمكننا القيام به لمحاربته؟ هذه هي القوّة التي يتوجّب علينا تمجيدها، قوّة ما تزال بعدُ في كامل شبابها وفي أوج عنفوان ذلك الشّباب، وليست الهويّة العقيمة للموت «الطبيعيّ».

وماذا يقال عن العمل الذي يضعه المعرض في عِداد الحقائق العالميّة العظيمة، يضعه في [١٧٦] الصفّ نفسه الذي تكون فيه الولادة والوفاة، كما لو كان الأمر يتعلّق تعلّقا واضحا تماما بأشياء تنتمي إلى نسق المصير نفسه؟ أن يكون العمل حقيقة قديمة لا يمنعه البتّة من أن يظلّ حقيقة تاريخية تماما. أوّلا، وبكلّ تأكيد لن يكون أبدا من المنصف في هويّة العمل الحركيّة، الخلطُ في أساليبه ودوافعه وغاياته وفوائده، بين عامل المستعمَرات والعامل الغربّي (لنسأل أيضا عمّال شمال أفريقيا من حارة غوت دور *Goutte d'or* (حرفيّا: قطرة الذّهب) في باريس عن رأيهم في عائلة البشر الكبيرة). ثانيا، وفي حتميّة العمل نفسه: نحن نعلم جيّدا أنّ العمل «طبيعي» بما أنّه «مربح»، وأنّه بتعديلنا حتميّة الرّبح، سوف نعدّل ربّما ذات يوم حتميّة العمل. عن هذا العمل المؤرخن يجب على [المعرض] أن يخبرنا، لا عن جماليّة أبديّة للحركات الشّاقّة.

كذلك أخشى بجدٍّ أن يكون التّبرير النهائيّ لهذه الآدميّة هو أن يمنح لجمود العالم كفالة «حكمة» و«غنائيّة» لا تجعل أعمال الرّجل أبديّة إلّا لسعي أفضل في سبيل نزع فتيلها.

في مسرح المنوّعات

زمن المسرح مهما كان، هو دائما زمن مسلسَل، أمّا زمن مسرح المنوّعات وبحكم طبيعته فهو زمن متقطّع: إنّه زمن فوريّ. ومن هنا جاء معنى المنوَّعة: أن يكون الزّمن الركحيّ زمنا صحيحا وحقيقيّا وكوكبيّا وزمن الأمر برأسه، لا زمن توقّع حدوثه (كما في المأساة) أو زمنَ إعادةِ النّظرِ فيه (كما في الملحمة). وتكمن ميزة هذا الزّمن الحرْفيّ في أنّه أفضل ما يخدم الإشارة، فمن البديهيّ فعلا أنّ الإشارة لا توجد بما هي مشهد إلّا بداية من اللّحظة التي يكون فيها الزّمن مقطوعا (نرى ذلك جيّدا في الرسم التاريخيّ حيثُ تقطع الإشارة [١٧٧] المفاجئة للشّخص، وهو ما سمّيته في موضع آخرَ النومان *numen*، الديمومةَ). المنوّعة ليست في الواقع تقنية بسيطة للّهو، إنّها شرط من شروط الأشياء الخادعة (بالمعنى البودليري للكلمة). إخراج الإشارة من لُبِّ مداها الزمنيّ ذي المذاق الحلو وتقديمها في حالة فضلى ونهائيّة ومنحها طابع الإبصاريّة المحض وتحريرها من كلّ سبب واستهلاكها بما هي عرض فرجة وليس بما هي دلالة؛ تلك هي الجماليّة الأصليّة لمسرح المنوّعات. أجسام (الغواصين) و إشارات (البهلوانات) أزيلت عنها بقع الزمان (بمعنى أزيل عنها الباثوس *pathos* (الوجداني) واللوغوس *logos* (العقليّ) في آن واحد)، فتلمع مثل الأشياء الخادعة الخالصة التي لا يفوتها أن تذكر بالتدقيق البارد للرؤى البودليريّة حول الحشيش،

حول عالم مطهّر تماما من كلّ روحانية لأنّه وبالتدقيق قد تخلّى عن الزمن.

كلّ شيء جُعل في مسرح المنوّعات كي يحضّر للترويج الحقيقي لأجسام وللإشارة (ما لا يمكن فعله في الغرب الحديث إلّا ضدّ المشاهد النفسيّة ولاسيّما ضدّ المسرح). المشهد في [عرض] مسرح المنوّعات يتألّف تقريبا دوما من مواجهة بين إشارة ومادّة : المتزحلقون ومنصّة وثبهم اللّامعة والفرق المتناوبة من البهلوانين والراقصون وبهلوانيّو السّاقيْن (أعترف بإيثاري الكبير لهذه المشاهد التي يقدّمها بهلوانيّو السّاقيْن لأنّ الجسم يكون عند المشهد مسقطا بلطف: ليس جسما صلبا ومقذوفا كما هو الحال في الألعاب البهلوانيّة المحضة، ولكنّه يكون مادّة رخوة وكثيفة منصاعة لحركات قصيرة جدّا)، النحّاتون الهزليّون ومعهم عجينهم ذو الألوان المتعدّدة والمشعوذون يعلفون أوراقا أو حريرا أو سجائر والنشّالون وزحلقتهم للسّاعات أو للمحفظات وغيرها. إلّا أنّ الإشارة وجسمها هي الموادّ الطبيعيّة لقيمة لم يكن لها مدخل إلى المشهد إلّا عبر مسرح المنوّعات (أو السرك)، هي قيمة العمل. مسرح المنوّعات على الأقلّ في جزئه المنوّع (لأنّ الأغنية التي تقدّم قبل العرض الأساسيّ تتبع أسطوريّة أخرى)، هو الشكل الجماليّ للعمل. كلّ مشهد يقدّم فيه إمّا باعتباره تمرينا وإمّا باعتباره إنتاجا للكدح: فتارة يَظْهَرُ الفَصْل (فصل لاعب الخفّة، البهلوان، المومئ) وكأنّه الخلاصة النّهائيّة لليلة طويلة من التّمرين، وطورا يعاد إبداع العمل (الرّسّامون، النّحّاتون، الفكهون) برمّته أمام الجمهور من بدايته. هو على كلّ حال حدث جديد يُنتج ويتشكّل بإتقان جهد إتقانا هشّا. أو قد يكون الجهد بالأحرى وهذه حيلة أكثر براعة، قد تمّ استيعابه وهو في ذروته في

تلك اللحظة التي تكاد تكون مستحيلة والتي فيها سيكون الجهد قد انغمر في خضمّ ما يبذل من إتقان لإتمامه، ولكن دون أن يكون خطر الفشل فيه قد انزاح عنه تماما. في مسرح المنوّعات كلّ شيء مكتسب تقريبا؛ ولكنّ هذا الـ«تقريبا» هو الذي يشكّل الفرجة ويرعاه على الرغم من جاهزيّته للعمل ومزيّته فيه. ما تعرضه الفرجة في مسرح المنوّعات كذلك ليس نتيجة الفصل، بل هي صيغة وجوده، إنّها دقّة مساحته النّاجحة. هنا تكمن طريقة من الطّرق في جعل حالة متناقضة من التّاريخ البشريّ ممكنة: أنّ في إشارة الفنّان ينبغي أن يكون مرئيّا في الوقت نفسه الجهاز العضليّ الفظّ لعمل مضن بصفته من الماضي، وكذلك النعومة الهوائيّة لفصل سهل منحدر من سماء سحريّة: مسرح المنوّعات هو العمل البشري الذي أُشرب أخلاقا وجُعل ساميا: الخطر والجهد يعنيان في الوقت نفسه أنّهما مصنّفان تحت [عنوان] الضحك أو اللّطافة.

وبالطبع، ينبغي أن يكون لمسرح المنوّعات عالمٌ من الجنّ العميق يمحو من العامل الكادح كلّ خشونة ولا يترك له إلّا الطّهر. هناك تسود الأُكر اللّامعة والعِصيّ الخفيفة والأثاث الأنبوبيّ الشّكل والحرير الكيمياويّ والبيض المصرصرة والدّبوسات الذّرّية؛ التّرف البصريّ يعرض[بتباه] هنا اليُسر، وقد أودعت في وضوح الموادّ وتسلسل الإشارات؛ فتارة يكون الإنسان سندا منتصبا يكون شجرةً على طولها تزحف امرأة-جذعٌ؛ وطورا يتعلق الأمر، وهذا يكون متقاسما [بين المتفرّجين] في قاعة العرض جميعا، بحسّ عضويّ من الحماسة ومن الجاذبيّة غير المنهزمة بيد أنّها متسامية بالارتداد. في هذا العالم المُمَعْدن تبرز أساطير قديمة حول الإنبات، وتعطي لهذا التّمثيل للعمل كفالة حركات طبيعية قديمة جدّا، الطبيعة بما أنّها دائما

صورة للمستمرّ، أي وبعد التفكير الجيّد في كلّ شيء، أنّها صورة لليسير.

كلّ هذا السّحر العضليّ لمسرح المنوّعات هو بالأساس حضريّ: ليس بالصّدفة أن يكون مسرح المنوّعات ظاهرة أنقلوسكسونيّة، نشأت في عالم التجمّعات الحضَرية الفظّة وفي [١٧٩] الأساطير الكويكريّة الكبرى عن العمل: الإعلاء من شأن الأجسام والمعادن والإشارات المثاليّة، التسامي بالعمل بمحوه السحريّ وليس بتقديسه كما هو الحال في الفلكلور الريفيّ، كلّ هذا من نوع حيل المدن. ترفض المدينة فكرة طبيعة بلا نمط، وهي تختزل الفضاء في مسترسل من الأجسام الصلبة، اللّامعة، منتجات يعطيها عمل الفنّان بدقّة قانونا مهيبا لفكر بشريّ تماما: يجعل العمل ولاسيّما ما كان منه مخادعا، المادّة سعيدة لأنّه وبشكل مدهش يبدو وأنّه يجعلها تفكّر؛ فالموضوعات إذ تكون ممعدنة ومقذوفة ومستردّة وملموسة ولامعة، تفقد ههنا كلّيا بالحركات التي تحاور حوارا أبديّا الإشارة، عنادَها المشؤوم المتعلّق بعبثيّتها: إنّها تتوقّف للحظة، من حيث هي الاصطناعيّة والأداتية، عن الإزعاج والإضجار.

سيّدة الكاميليا

ما تزال تُعرض بعدُ ولا أدْرِي بالضّبط في أيّ مكان من العالم، سيّدة الكاميليا *La Dame aux caméléas* (وظلّت تعرض في باريس لمدّة). هذا النّجاح يجب أن يُنبّهنا إلى أسطوريّة للحبّ ربما لا تزال موجودة، لأنّ اغتراب مارغريت غوتييه Marguerite Gautier أمام طبقة السّادة لا يختلف جذريّا عن اغتراب البرجوازيّات الصغيرات في أيّامنا ضمن عالَم هو أيضا طبقيّ تماما.

ولكن في الواقع، الأسطورة المركزيّة في سيدة الكاميليا ليست الحبّ، بل هي التعرّف على الذات[1]. تحبّ مارغريت من أجل أن تقدّم إشارات لإقامة الدليل على ذاتها، وهذا هو السّبب في أنّ غرامها (في المعنى الاشتقاقيّ، أكثر ممّا هو في المعنى الشّبقيّ) ينبع بأكمله من الغير. ومن جهة أخرى يقدّم أرماند Armand (هو ابن الجابي العامّ للضّرائب) مثالا عن الحبّ الكلاسيكي البرجوازيّ الذي وُرث عن الثّقافة الجوهريّة والتي ستسري إلى تحليلات بروست Proust: حبّ فيه تمييز هو حبّ المالك الذي يستولي على غنيمته؛ وحبّ مكبوت، لا يعترف بالناس إلّا بتناوب الأحوال ويلازمه دائما شعور بالإحباط، وكأنّ العالم لم يكن دائما وأبدا سوى تهديد بالسّرقة (الغيرة، الخصومات، سوء الفهم، البعد، النّزوات، الخ). حبّ مارغريت هو عكس ذلك تماما. لقد أثّر في مارغريت لأوّل مرّة أنّها شعرت بأنّ أرمان معترف بها ولم يعد يعني الغرام لها بعد ذلك شيئا سوى التوسّل الدّائم لذلك الاعتراف؛ لهذا لم تكن التضحية التي رضيت أن تكون للسّيد دوفال Duval بتخلّيها عن أرمان بأيّة حال من الأحوال أخلاقيّة (على الرغم من صيغ الكلام المستخدم)، بل كانت وجوديّة. إنّها لم تكن إلّا نتيجة منطقيّة لمصادرة الاعتراف ووسيلة عليا (أعلى بكثير من الحبّ) لتفوز باعتراف عالم الأسياد. وإذا ما أخفت مارغريت تضحيتها وقنّعتها بقناع من التهكّم، فإنّ ذلك لا يمكن أن يكون إلّا في اللّحظة التي تصبح فيها الحجّة حقّا أدبا: نظرة الاعتراف البرجوازية هي هنا

(١) هذا معنى هيغلي لـ Reconnaissance ويعني اعتراف الحب ويكون بالحاجات الجسدية الأساسية التي تكون عبري «الثقة في النفس» التي يمنحنا إياها المقربون الحميميون. [المترجم]

مفوّضة للقارئ الذي يعترف بدوره بمارغريت من خلال الازدراء نفسه لعشيقها.

كلّ هذا يعني أنّ سوء التّفاهم الكثير الذي يجعل الحبكة تتقدّم ليس هنا ذا طبيعة نفسيّة (حتى لو كانت اللغة التي يتم التعبير عنها قد كتبت بطريقة فيها إسراف): أرمان ومارغريت لا ينتميان اجتماعيا إلى العالم نفسه، فلا يمكن أن يتعلّق الأمر بينهما لا بمأساة على طريقة راسين ولا بلطافة متكلّفة. الصّراع خارجيّ: نحن لا نتعامل هنا مع شغف واحد منقسم على نفسه ولكن مع غرامين من طابعين مختلفيْن، لأنّهما قادمان من منطقتين مختلفتين من المجتمع. فأمّا غرام أرمان هذا النّوع البرجوازيّ من البشر التّملّكيّ، فهو مبدئيّا جريمة قتل للآخر؛ وأمّا غرام مارغريت فلا يمكن أن يتوّج الجهد الذي تبذله لتحقيق الاعتراف بها إلّا بتضحية ستشكّل بدورها جريمة قتل غير مباشرة لعاطفة أرمان. التّفاوت الاجتماعي البسيط الذي بُدّل وتضخّم بتضارب إيديولوجيّتين مغرمتين لا يمكن إذن أن يُنتج هنا إلّا حبّا مستحيلا استحالة كان موت مارغريت (الذي كان بما هو مشهد على الخشبة، مسكّنا بلا مفعول) إذا جاز التعبير، رمزَه الجَبْري.

الفرق بين الحبّين ينبع بالطّبع من الفرق في الوعي بين الشّريكين: فأرمان يعيش في ماهيّةٍ [١٨١] وأبديّةٍ من الحبّ، أمّا مارغريت فتعيش في وعي باغترابها؛ وهي لا تعيش إلّا من خلال ذاتها: إنّها تعرف نفسها بنفسها وتريد بمعنى ما، أنْ تَكون مُومِسَ نفْسها. وسُلوكات التكيّف الخاصّة بها هي بدورها وفي كليّتها سلوكات تَعَرّف: فتارة تتحمّل بشكل مبالغ فيه حكايتها الأسْطوريّة الخاصّة وتغرق في الزّوبعة التقليديّة التي تثيرها حياة المومس (الشبيهة بأولئك اللّواطيّين الذين يتصالحون مع أنفسهم وهم يجاهرون

بلواطيّتهم)، وطورا تعلن عن قوّة تجاوُزٍ لا تهدف للتّعرف على فضيلة «طبيعيّة» بقدر ما تهدف للإخلاص لوضعيّة [اجتماعية]، حتّى لكأنّ وظيفة تضحيتها لا تتمثّل البتّة في أن تعلن عن قتل المومس التي فيها، ولكن أن تُظهر للعموم وعلى العكس من ذلك، بغيًا أفضل قد زاد من قيمتها ولم يبخس منها شيئا، شعورٌ برجوازيّ رفيع.

وهكذا نرى المحتوى الأسْطوريّ لهذا الحبّ يتّضح؛ فهو نموذج أصليّ للعاطفيّة البرجوازيّة الصّغيرة. إنّه مثال أصليّ للشّعورية البرجوازيّة؛ وحالة خاصّة جدّا من الأسطورة التي يحدّدها شبه وعي، أو حتّى نكون أكثر دقة، يحدّدها وعيٌ طفيليّ. (هو نفسه الذي يُشار إليه في الواقع التّنجيميّ). مارغريت تعرفاستلابها، أي أنّها ترى الواقع بمثابة استلاب. لكنّها تمدّد هذه المعرفة بسُلوكات خشنة خُشونة محضا: إمّا أنّها تلعب دور الشخصيّة التي يتوقّعها السّادةُ منها، وإمّا أنّها تحاول الوصول إلى قيمة هي بالضّبط جزء من باطن عالم السّادة نفسه. في كلتا الحالتين، ليست مارغريت أكثر من مجرّد وعي مُسْتَلب: ترى نفسها تعاني، ولكنّها لا تتصوّر علاجا غير طفيليّ لمعاناتها الخاصّة: هي تعرف حقيقة نفسها أنّها موضوعٌ، ولكنّها لا ترى لنفسها مصيرا آخرَ غير أن تزخرف متحف السّادة. إنّ شخصيّة من هذا النّوع وعلى الرّغم من غرابة هذه الطريقة الخياليّة في عرض الأحداث، لا تفتقر إلى ثراء دراميّ معيّن: صحيح أنّها ليست شخصيّة مأساوية (الجَبْر الذي يلقي بكلكله على مارغريت هو جَبْرٌ اجتماعيّ، وليس ماورائيّا)، ولا هزليّة (سلوك مارغريت ينبع من وضعها، وليس من جوهرها) ولا حتى ثوريّة بطبيعة الحال (لا توجّه مارغريت أيّ انتقاد لاستلابها). ولكنّها تحتاج في العمق إلى القليل من الأشياء لكي [١٨٢] تصل إلى وضع شخصيّة براشت، أعني ذلك

الموضوع المغترب ولكنّه مصدر للنّقد. ما يجعل هذا بعيدا عن ذلك بعدا لا رجعة فيه، هو إيجابيّتها: فمارغريت غوتييه «مؤثّرة» إذ تنشر في كلّ جمهورها العدوى عبر إصابتها بالسّلّ وجملها الرّشيقة، وتوصل إليه زيْغها: لقد فتحت هي الغبيّة بشكل ساخر، عيونَ البُرجوازيّة الصّغيرة. ولم تفعل شيئا لهم، هي ذات الكلام الرّنّان والنبيلة، وفي كلمة هي الـ«جادّة»، غير أنّها أنامَتْهم.

بوجاد والمثقّفون

من هم المثقّفون عند بوجاد Poujade؟ هم بالأساس «الأساتذة» («أساتذة السّوربون والمربّون الأشاوس والمثقّفون من مراكز المقاطعات») والفنّيّون («الكفاءات وخرّيجو كليّات العلوم التّقنيّة وذَوُو الكفاءات المتعدّدة أو اللّصوص أصحاب السّرقات المتعدّدة»). قد يكون تشدّدُ بوجاد حيال المثقّفين مبنيّا في الأصل، على مجرّد حقد ضريبيّ: فـ«الأستاذ» هو انتهازيّ: أوّلا لأنّه أجير («يا عزيزي بيارّو الشّقيّ، أنت لم تكن تعرف سعادتك حين كنت أجيرا»[1])؛ ثمّ لأنّه لا يصرّح [بدخله] عن دروسه الخصوصيّة. أمّا الفنّيّ، فإنّه ساديّ: هو يكون في ثوب المراقب البغيض وينكّل بدافع الضّرائب. ولكن بما أنّ البوجاديّة قد بحثت فورا عن بناء أصنافها النّموذجيّة الكبرى، فإنّ المثقّف قد نُقل من الصّنف الضريبيّ إلى صنف الأساطير.

يساهم المثقّف كما هو الشّأن بالنّسبة إلى كلّ كائن أسطوريّ، بغرَض عامّ وبجوهر: [١٨٣] الهواء بمعنى الفراغ (على الرّغم من أنّ الأمر يتعلّق ههنا بهويّة قليلة العلميّة). بما أنّ المثقّف يحلّق، فإنّه لا

---

(١) أغلب هذه الشواهد مستقاة من كتاب بوجاد: J'ai choisi le combat (اخترت النضال).

«يلتصق» بالواقع (الواقع هو بلا شَكّ الأرض، تلك الأسطورة التي يكتنفها اللّبس، فهي تعني في آن واحد العِرْق والبداوة والإقليم، والحسّ السّليم، والغامضَ الذي لا يُسبَر، إلخ.). كان هناك صاحب مطعم يستقبل بانتظام مثقفين ويلقّبهم بـ«طائرات عموديّة»، وهي صورة تحقيريّة تنتزع من الطّيران المنخفض قوّةَ الفحولة التي في الطّائرة: ينفصل المثقّف عن الواقع، بيد أنّه يظلّ معلّقا في الهواء، يلازم مكانه، يركد: عروجه تنقصه الشّجاعة، وهو أيضا بعيد عن السماء الدينيّة والأرض الصّلبة بالمعنى السّائر. فما ينقصه هو «جذور» في قلب الأمّة. إنّ المثقّفين لا هم مثاليّون ولا هم واقعيّون، بل هم كائنات ضبابيّة «مُبَلَّدة». عُلوّهم الدّقيق هو علوّ سحابة كثيفة، كلازمة مبتذلة قديمة أرسطوفانيّة (كان المثقّف حينذاك سقراط). لقد امتلأ المثقّفون وهم معلّقون في الفراغ الأعلى منه امتلاءً تامّا؛ لقد كانوا «هم الطّبل الذي يسمع صداه مع هُبوب الريح»؛ وههنا نشهد ظهورا للأساس المحتوم لكلّ نقيض للتعقّليّة: إنّه ارتيابُ اللّغة واختزالُ كلّ كلام مُنافس في ضجيج، وذلك طبقا للأسلوب الثّابت في الجدالات البرجوازيّة الصّغيرة، أسلوب يعتمد على أن تكشف لدى الغير عن عجز مكمّل لذاك العجز الذي لا يراه المرء في نفسه، وعلى أن تهاجم الخصم بنتائج ناجمة عن أخطائه الخاصّة، وعلى أن تسمّي زيغه ظلمةً وصممَه ارتباكا قوليّا.

إنّ ارتفاع العقول «العليا» يشبّه ههنا مرّة أخرى بالتّجريد، يشبّه به بلا شكّ بواسطة حالة لها قواسم مشتركة في العلوّ وفي المفهوم، هي التّخلخل. فالأمر يتعلّق بتجريد آليّ ذلك أنّ المثقّفين ليسوا إلّا آلات للتّفكير (ما ينقصهم ليس هو الـ«قلب» مثلما قد يقول به فلاسفة العاطفيّة، بل إنّ ما ينقصهم هو« المكْر» وهو نوع من دهاء التّخطيط

الذي يغذّيه الحدس). موضوع التّفكير الآليّ هذا تتوفّر له طبعا ميزات تثير الإعجاب تقوّي فيه الأذيّة: يتوفّر فيه قبل كلّ شيء الهزء (فالمثقّفون هم بين يدي بوجاد شكّاكون)، ثمّ يتوفّر [١٨٤] فيه الخبث لأنّ الآلة في معناها المُجرّد سَاديّة: فموظّفو شارع ريفولي Rivoli هم «فاسقون» يستمتعون بجعل دافع الضّرائب يعاني: هم يمارسون عليه بما هم عملاء النّظام، إرباكا باردا هو هذا الضّرب من الاختراع العقيم ومن التّكاثر السّلبيّ الذي سبق له أن كان السّبب في أن تُطلق الصيحات عالية على ميشلاي Michelet، من أجل [كتابه] عن اليَسوعيّين. المتخرّجون من كليّات التقنيات المتعدّدة لهم على أيّة حال الأدوار نفسها تقريبا التي كانت لليسوعيّين في نظر تحرّريّي الماضي: هم منبع جميع الآلام الضريبيّة (عن طريق شارع ريفولي وهي إشارة تلميحيّة للجحيم)، وهم بناة المنظومة التي يخضعون لها بعد ذلك مثل جثث *perinde ac cadaver* (في صمت مثل جثة)، حسب العبارة اليَسوعيّة.

هذا يعني أنّ العلوم عند بوجاد قادرة بشكل غريب على الإسراف. فكلّ واقعة بشريّة حتّى وإن كانت عقليّة، لا توجد إلّا بعنوان الكمّ، ويكفي أن نقارن حجمها بقدرة بوجاديّ متوسّط حتى نقرّر بأنّ فيها إسرافا: من المحتمل أنّ إسرافات العلوم هي بالتّحديد فضائلها، وأنّها تبدأ بكلّ الضّبط حيث يجدها بوجاد عديمة الجدوى. لكنّ هذا التّسوير ثمين بالنسبة إلى البلاغة البوجاديّة بما أنّه يُوَلِّدُ وحوشا هم هؤلاء المتخرّجون من جامعات التّقنيات المتعدّدة والمناصرون لعلم خالص مجرّد لا ينطبق على الواقع إلّا في شكل تأديبيّ.

وهذا لا يعني أنّ حُكم بوجاد على متخرّجي جامعات التّقنيات

(والمثقّفين) هو حكم مثبّط للعزائم: سيكون من الممكن بلا شكّ «إصلاح» «مثقّف فرنسا». فما يشكو منه هو التّضخّم (يمكن إذن علاجه)، هو أن يُعلّق المرء على كميّة الذّكاء العاديّة لتاجر صغير ملحقا له وزن زائد: هذا الملحق يتشكلّ بغرابة من العلم نفسه، علما هو في الوقت نفسه مُحدّد بالمواضعة ومُنظّم في شكل متصوّرات، وهو نوع من المادّة ذات وزن زائد تلتصق بالإنسان أو تنزع عنه تماما مثل التّفاحة المتحرّكة أو القطعة من الزّبدة التي يضيفها البقّال أو ينقصها لكي يحصل على زنة صحيحة. أنْ يكون خرّيج كليّات التّقنيات قد بلّهته الرياضيات، فهذا يعني أنّه بتجاوز بعض النّسب من العلم، يكون المرء قد رسا في عالم نوعيّ من السّموم. تفتقد العلوم وهي تخرج من الحدود السّليمة للتّسوير، قيمتها لأنّه سيتعذّر [١٨٥] تحديدها بما هي عمل. المثقّفون وخرّيجو التّقنيات والأساتذة وأساتذة الصّربون والموظّفون لا يفعلون شيئا: هم ذوّاقة الفنّ يرتادون لا الحانات الصّغيرة الجيّدة في المقاطعات، بل الحانات الأنيقة على الضّفّة اليسرى. يظهر ههنا موضوعٌ عزيز على الأنظمة القويّة: هو تمثيل العقلانيّة بالبطالة. فالمثقّف هو مبدئيّا كسول ينبغي إدماجه نهائيّا في الشغل وإهداؤه نشاطا لا يَدع من يقيسه إلّا في إفراطه المضرّ بما هو عمل ملموس، أي بما هو نشاط يكون قابلا للقياس البُوجاديّ. نحن نعلم أنّه في الحالة القصوى لا يمكن أن يكون هناك عمل أكثر تكميما -وبالتالي أكثر نفعا- غير حفر الحفر أو تكويم الحجارة: هذا هو العمل في الحالة المحض، وهذا فضلا عن ذلك هو العمل الذي كانت الأنظمة ما بعد البوجادية قد انتهت منطقيّا إلى أن تختصّ به المثقّف البطّال.

هذا التّسوير للعمل يقود طبيعيّا إلى ترفيع في القوّة الفيزيائيّة، قوّة

العضلات والصّدر والسّواعد، وعلى العكس من ذلك فإنّ الرّأس هو مكان مشتبه فيه بما أنّ منتجاته نوعيّة لا كميّة. نحن نجد ههنا العاديّ الذي فُقِدَتْ قيمتُه وأُلقيَ على الذّهن (السمكة تتعفّن من رأسها كما نجد ذلك في كلام بوجاد)، العاديّ الذي يكون زوال حظوته المحتوم بلا شكّ عين الانحراف عن وضعه في أعلى مكان من الجسد قريبا من الغمامة بعيدا عن الجذور. يستثمر المرء إلى أقصى حدّ الغموض نفسه الذي في الرفعة؛ عالم كامل من نشأة الكون يتكوّن، ويلعب بلا هوادة على تماثلات غير واضحة بين الفيزيائيّ والأخلاقيّ والاجتماعيّ: أنْ يناضل الجسد ضدّ الرّأس فذلك هو كل نضال للصّغار؛ نضال للغموض الحيويّ ضدّ ما كان في الأعلى.

لقد شَرح بُوجاد نفسه بالتفصيل وسريعا جدّا أسطورة قوّته الفيزيائيّة: فله شهادة مدرّب، وهو عضو سابق فيR.A.F (القوّات الجويّة الملكيّة Royal Air Force) ولاعب رقبي، وسوابقه هي ضامن لقيمته: القائد يسلّم لجماعاته قوّة في مقابل انضمامهم إليه، قوة هي بالأساس قابلة لأن تحصى بما أنّها قوّة الجسد. ثمّ إن الهيبة الأولى لبوجاد (افهموها على أنّها أساس الثقة التجاريّة التي يمكن أن نراها [١٨٦] فيه) هي مقاومته («بوجاد هو الشيطان وقد استحال بشرا، هو لا يكلّ ولا يملّ»). كانت حملاته الأولى قبل كلّ شيء استعراضات جسديّة لها علاقة بالإنسانية الخارقة («هو الشيطان قد استحال بشرا»). هذه القوة من الفولاذ تنتج كليّة الوجود (بوجاد هو في كلّ مكان في آن واحد)، بل هي قوّة تنثني أمامها المادّة نفسها (بوجاد يصدّع كل السيارات التي يستخدمها). رغم أنّ لبوجاد قوّة أخرى غير المقاومة: نوعا من الفتنة الجسديّة، مُبذّرة علاوة على القوّة البضاعة، مثل تلك الأشياء الحَشويّة التي بها كان الشّاري في

القوانين الغابرة، يكبّل البائع بملكيّة عقاريّة: هذا «البقشيش» الذي يبني القائد ويبدو من نبوغ بوجاد، والذي هو الجزء المخصّص للفضيلة في هذا الاقتصاد الحسابيّ بشكل خالص، هو صوته. صوته هو بلا شكّ منبعث من مكان مميّز من جسده، مكانا هو في الآن نفسه متوسّط وعضليّ، وهو الصّدر الذي هو واقي الرأس الممتاز في كلّ هذه الأسطوريّة الجسديّة؛ لكنّ الصّوت إذْ ينقُل الفعل المصلح، يُفلت من المادة الصارمة للكميّات: يعوّض [الصوت] في صيرورة البلى وهو مصير الموادّالمشتركة، هشاشتها، والخطر الجليل للأشياء الفخمة؛ بالنسبة إليه ما يلائم ليس الاحتقار البطوليّ للإجهاد؛ بل المداعبة اللطيفة للبخّاخ والمساعدة الناعمة لمضخّم الصّوت؛ صوت بوجاد يستقبل القيمة المختارة المتأرجحة والمدهشة وينقلها إلى الأسطوريات، إلى ذهن المثقف.

الشيء نفسه يقال عن أنّ ملازم بوجاد ينبغي أن يساهم بنفس الوقار، غير أنّه وقار أكثر خشونة و أقلّ شيطانيّة، إنّه «النّشط»: الفحل لوناي Launay، لاعب قديم للرقبي.. وهو بساعديه الأزَبَّين والقويّين.. ليس عليه ما يدلّ على أنّه ابن من أبناء مريم"، و«كنتلو Cantalou» النشط العظيم، جسمه كتلة منحوتة، له نظرة مستقيمة، قبضة اليد رجوليّة وصادقة"، لأنّ الامتلاء الجسدي يُسنِد طبقا لتوازن الأمزجة الشهير، وضوحا أخلاقيا: وحده الكائن القويّ يمكن أن يكون صريحا. يشكّ المرءُ في أنّ الجوهر المشترك لجميع هذي المزايا، هو الفحولة التي بديلُها الأخلاقي هو «الطبع»، عدوّ الذكاء الذي لا تقبل به السماء البوجادية: فيُعوّض بفضيلة ذهنية مخصوصة، هي الحذق؛ البطل عند [١٨٧] بوجاد، هو كائن يتحلى في نفس الوقت بالعدوانيّة وبالخبث («هو غلام داهية»). هذا الدّهاء رغم كونه

دهاء عقليّا، لا يدخل ثانية العقل الممقوت إلى الهيكل البوجادي: آلهة البرجوازيّة الصغيرة تعطيه أو تسحبه بحسب إرادتها، حسب نظام من الحظ الخالص: إنه فضلا عن ذلك، وبمراعاة كل شيء، هبة [ربانيّة] جسديّة شيئا ما تشبه حاسّة الشم عند الحيوان؛ إنه ليس إلّا زهرة نادرةً للقوّة، قدرة على الْتقاط الريح انفعالية جدّا («أنا أشغّل كما يشغَل الرادار»).

وعلى العكس من ذلك فإنّه عبر فقدان مكانته الجسديّة يتّهم المثقّف: منداس Mendes لا أمل فيه مثل الآس البستوني، وله هيأة قنّينة من فيشي (احتقار مزدوج موجّه إلى الماء وإلى سوء الهضم). كلّ كائن مثقّف من حيث هو لاجئ في تضخّم رأسه الهشّ وغير النّافع، يكون مصابا بأكبر الأثقال الفيزيائيّة، أي التعب (البديل الجسماني للانحطاط): فرغم كونه بطّالا يكون متعبا خلْقيّا، كما أنّ البوجاديّ رغم كونه كادحا، يكون دائما على أحسن ما يُرام. إننا نلامس ههنا فكرة عميقة عن كلّ أخلاقيّات الجسم البشريّ: فكرة السلالة. المثقّفون سلالةٌ، والبوجاديّة سلالة أخرى.

إلّا أنّ لبوجاد تصوّرا آخر عن السّلالة، تبدو لأوّل وهلة مفارقة. يقابل بوجاد وهو متأكّد من أنّ الفرنسيّ المتوسّط نتاج لمزيجات متعدّدة (الموضوع المألوف: فرنسا بوتقة السلالات)، بين هذا التنوّع في الأصول بشكل رائع وبين الطّائفة الضيّقة، طائفة البشر الذين لم يعرفوا البتّة اختلاطا إلا مع من ينتسب إلى طائفتهم (يعني بذلك اليهود بكلّ تأكيد). صاح وهو يشير إلى منداس فرانس Mendes-France «أنت هو العنصريّ!» ثمّ علّق: «من يمكن أن يكون مِن بيننا نحن الاثنين عنصريّا هُوَ لأنّ له فيما يتعلّق، به سلالة». يمارس بوجاد بشكل عميق ما يمكن أن يسمّى عنصريّة المزج بين

[السّلالات]، من غير خشية على أيّة حال، بما أنّ «المزج» الذي يفتخر به على هذه الشّاكلة لم يخلط البتّة حسب بوجاد نفسه إلّا بين الديبونات Dupond والديرونات Durand والبُوجادات، أيْ لم يمزج إلّا بين الشّيء ونفسه. فكرة الـ«سّلالة» التوليفيّة هي بلا شكّ فكرةٌ ثمينة لأنّها تمكّن من اللّعب تارة على التّوفيق بين الأديان وطورًا على السّلالة. يتجهّز بوجاد في الحالة [١٨٨] الأولى بالفِكرة القديمة التي كانت في السّابق ثوريّة، فكرة الأمّة، فكرة غذّت كل التحرّريّات الفرنسيّة (ميشيلاي Michelet مقابل أوغستان تياري Augustin Thierry، جيد Gide مقابل باراس Barrès إلخ.) «أسلافي السّالت Celtes والأرفنيّون كلهم امتزجوا فيما بينهم، وأنا ثمرة بوتقة الغزوات والهجرات». ويعثر بوجاد في الحالة الثانية وبلا جهد على الموضوع العنصريّ الأساسي، وهو الدم (هو ههنا، بالأحرى الدّم السّلتي، دم لوبان Le Pen، البروتانيّ الشّديد الذي انفصل بمأزق عنصريّ عن متذوقي الفنّ في اليسار الجديد، أو دم بلاد الغال الذي حُرمه منداس). نحن هنا، مثلما كان الأمر في الذكاء، إزاء توزيع اعتباطي للقيم: جمع بعض الدّماء (دم الديبونات والديرونات والبوجادات) لا ينتج إلّا دما صافيا، ويمكن أن يبقى المرء في نظام مطمئن لتجميع الكمّيات المتجانسة؛ لكنّ دماء أخرى (ولا سيّما دماء الكفاءات الذين لا جنسيّة لهم) هي ظواهر نوعيّة محض؛ ولهذا السبب هي تفقد في الكون البوجادي سُمعتها: إذ لا يمكنها أن تختلط ولا أن تصل إلى [مرفأ] أمان الوفرة الفرنسيّة الوافرة، إلى هذا «العامّي» الذي يقابل نصره العدديّ تعب المثقفين «المميّزين».

وفضلا عن ذلك، فإنّ هذا التقابل العنصريّ بين الأقوياء والمتعبين، وبين الغاليّين ومن ليست لهم جنسيّة، وبين العامّي

والمميّز، هو بكلّ بساطة تقابل بين الأقاليم الفرنسيّة وباريس. تلخّص باريس كلّ العيب الفرنسي: النّظام والسّاديّة والعقلانيّة والتّعب: «باريس هي وحش لأنّ الحياة مختلّة التوازن [هناك]: إنّها الحياة المضطربة المذهلة، من الصباح إلى المساء، إلخ.» لباريس خصّيصة هذا السّمّ نفسه، مادّة نوعيّة بالأسَاس (ما يسمّيه بوجاد في مَوْضِعٍ آخر لو كان يعلم حقيقة ما يقول: الجدليّة) رأينا أنّها تتقابل مع العالم الكميّ للتّفكير السّليم. مواجهة الـ«نوعيّة» كانتْ بالنّسبة إلى بوجاد الامتحانَ الحاسم، فاجتيازه نهر الريبوكون Rubicon بلا رجوع، هو صعوده نائبا على باريس، واستعادته فيها نوّاب الأقاليم المعتدلين الذين أفسدتهم العاصمة، هم مارقون حقيقيّون عن سلالتهم، ينتظرهم الناس في مدنهم بالمذاري، هذه القفزة قد حدّدت هجرة سلاليّة كبرى أكبر بكثير من أيّ امتداد سياسيّ.

هل أمكن لبوجاد أن ينقذ في مواجهة مثل هذه الرّيبة المستمرّة شكلا ما للمثقّف، وأن [١٨٩] يقدّم له صورة مثاليّة وفي كلمة هل استطاع أن يصادر على مثقّف بوجادي؟ لا يقول لنا بوجاد غير أنّ من سيدخل أولامبه هم «المثقّفون الذين يستحقّون هذا الاسم» دون غيرهم. ها نحن أولاء إذن قد عدنا مرّة أخرى إلى إحدى تلكم التّعريفات بالتّطابق (أ = أ) الشّهيرة والتي سميتها ههنا بالذات ومرارا الحشويّات، أي أنّنا [عدنا] الى العدم. كل مُعَادٍ للتّعقّليّة ينتهي هكذا إلى الموت في اللغة، بمعنى ينتهي في تهديم الاختلاط بالنّاس.

أغلب هذه المواضيع البوجاديّة المفارقة إلى أقصى الدرجات التي يمكن أن تظهر عليها، هي مواضيع رومنسيّة منحطّة. حين يريد بوجاد أن يعرّف الشعب، فإنّ ما يستشهد به مطوّلا هو فاتحة Ruy Blas، والمثقّف من منظار بوجاد هو تقريبا الفقيه واليسوعيّ عند

ميشلاي، ذلك الرجل الفظّ والتّافه والعقيم والمستهزئ. هذا يعني أنّ البرجوازيّة الصّغرى تحصد اليوم الميراث الإيديولوجيّ لبرجوازيّة الأمس اللّبيراليّة تلك التي ساعدت بشكل دقيق على تنميتها الاجتماعيّة: لقد كانت عاطفيّة ميشلاي تحوي بالفعل براعم رجعيّة. كان باراس Barrès يعرف ذلك. بُوجاد الذي لم تكن له المسافة الكافية للموهبة، ما يزال قادرا على أن يمضي بعض صفحات Peuple الشعب لميشلاي (١٨٤٦).

لهذا يطفح المذهب البوجادي كثيرا بأفكار بوجاد حول هذا الموضوع المحدّد للمثقّفين؛ الإيديولوجيا المعادية للتعقّليّة تستوعب بيئات سياسيّة متنوّعة ولستَ تحتاج أن تكون بوجاديّا حتّى يكون لك بُغض للفكر؛ لأنّ ما يستهدف هنا هو كلّ شكل من أشكال الثقافة التفسيريّة الملتزمة، وما ينجو هو الثقافة «البريئة» تلك التي تترك سذاجتُها أيادي الطاغية مطلقة. وهذاالسّبب الذي لأجله لم يُطرد الكتّاب بالمعنى الحقيقيّ للكلمة من العائلة البوجاديّة (بعضهم وكان من المعرفين جدّا، أرسل إلى بوجاد آثاره وقد زُوّدت بإهداءات مُطْرِيَة). من يُتّهم هو المثقّف أي الوعيُ أو بعبارة أفضل أيضا ما يُتّهم هو الرؤية (يذكّر بوجاد في بعض المواضع كم كان وهو تلميذ شابّ في المعهد، يتألّم من أنْ ينظر إليه زملاؤه). ينبغي أنْ لا ينظر إلينا أحد، هذا هو مبدأ الحركة المعادية للتعقّليّة. إنّ سلوكيْ الإدماج والصّدّ فقط هما بلا شكّ ومن وجهة نظر عالم السلالات، متكاملان، وبوجاد يحتاج وفي معنى ما هو ليس هو ما يفكّر فيه، إلى المثقّفين لأنّه إن اتّهمهم فإنّ ذلك ليس إلّا تحت عنوان الشرّ السّحريّ: للمثقّف في المجتمع البوجاديّ النّصيب الملعون والضّروريّ لمشعوذ منحطّ.

٢

الأسطورةُ، اليوم

[١٩٣] ما هي الأسطورة اليوم؟ سأقدّم فورا جوابا بسيطا جدّا يتوافق تماما مع أصل الكلمة: الأسطورة هي كلام[١].

الأسطورة هي كلام

ليست بطبيعة الحال أيَّ كلام: ينبغي أن تتوفّر في اللّغة شُروطٌ خُصوصيّة من أجْل أن تصبح أسْطورة: سنستعرضها بسرعة. ولكن ما يجب أن يُعرض في البداية هو أنّ الأسطورة منظومةُ تواصل، إنّها رسالة. وهذا يسمح للمرء أن يُدرك أنّ الأسطورة لا يمكن أن تكون موضوعا أو مفهوما أو فكرة؛ إنّها صيغة من صيغ الدّلالة وهي شكل. علينا في وقت لاحق، أنْ نضَعَ لهذا الشّكل حُدودًا تاريخيّة وشروطَ استخدام، وأن يُعاد استثمارُ المجتمَع له: هذا لا يمنع من أنّه يجب علينا أوّلا أن نصفها بما هي شكل. ونرى أنّ الاعتقاد في وجود تمييز جوهريّ بين المواضيع الأسطورية وفقا لمضمونها سيكون وهميّا تماما: بما أنّ الأسطورة كلام، فكلّ شيء يمكن أن يكون أسطورة يمكن أن يُقاضيها الخطاب. لا تتحدّد الأسطورة بموضوع

---

(١) قد يعترض عليّ بألف تعريف لكلمة أسطورة. لكنّي أنا بحثت عن تعريف الأشياء لا الكلمات.

رسالتها ولكن تتحدّد بالطّريقة التي بها تُقال [١٩٤]: هناك حدود رسميّة في الأسطورة، وليس فيها حدودٌ جوهريّة. هل كلّ شيء إذن يمكن أن يكون أسطورة؟ نعم أعتقد ذلك، لأنّ الكون إيحائيّ بلا حُدود. فكلّ موضوع من مواضيع العالم يمكن أن يمرّ من وجود مغلق وأخرس إلى حالة شفويّة فيغدو مباحًا للمجتمع أنْ يتملّكه، لأنّه لا يُوجد قانون سواء أكان طبيعيًا أم لا، يحظر الحديث عن الأشياء. فالشّجرة هي شجرة. نعم ودون شكّ. ولكن الشّجرة التي تقال على لسان مينو درواي لم تعد بعْدُ البتّة شجرة تماما؛ لقد باتت شجرة مزخرفة تكيّفت مع نوع من الاستهلاك واستثمرت مجاملات أدبية وثورات وصورا وباختصار استثمرت استعمالا اجتماعيّا يضاف إلى المادّة الخاصة بالشّجرة.

وبطبيعة الحال، لا يُقال كلّ شيء في الوقت نفسه: فبعض المواضيع تصبح فريسة للكلام الأسطوريّ لفترة ثم تختفي وتأخذ مكانها بعض المواضيع الأخرى وتصل إلى الأسطورة. هل هناك أشياء تظلّ إيحائيّة على نحوحتميّ، كما قال بودلير ذلك عن المرأة؟ بالتّأكيد لا: يمكن للمرء أن يتصوّر أساطير قديمة جدّا، ولكن لا توجد أساطير أبديّة، لأنّ التاريخ البشريّ هو الذي يحوّل الواقعَ إلى حالة كلام، إنّه هو وحده وهو الوحيد الذي يضبط حياة اللغة الأسطوريّة وموتها. وسواء أكانت الأسْطوريّة قديمة أم لم تكن كذلك، فإنّه لا يمكن أن يكون لها إلّا أسَاسٌ تاريخيّ، لأنّ الأسْطورة هي كلام يختاره التّاريخ: فلا يمكن للأسطورة أن تنبثق من «طبيعة» الأشياء.

الكلام من هذا النّوع هو رسالة. ومن ثمّ فإنه يمكن ألّا يقتصر بأيّة حال من الأحوال على الكلام الشفويّ؛ فيمكن أن يتكوّن من

وسائط الكتابة أو من التّمثّلات؛ ولا يتكوّن فقط من الكلام المكتوب، ولكن يمكن أن يتشكّل أيضا من التصوير الفوتوغرافي والسّينما والتّحقيق الصّحفيّ ومن الرياضة والعروض ومن الإشهار؛ فكلّ هذا يمكن أن يُستَفادَ منه سنَدا للخطاب الأسْطوريّ. لا يمكن للأسطورة أن تُعرّف لا بموضوعها ولا بمادّتها لأنّ أيّة مادّة يمكن أن تُزوّد اعتباطا بدلالة: فالسّهم الذي يُؤتى به كي يدلّ على التّحدّي هو أيضا نوع من الكلام. وما من شكّ في أنّ الكتابة والصّور مثلا لا يستدعيان في نسق الإدْراك، النّوع نفسه من الوعي: وحتّى في الصّورة نفسها، هناك بالفعل طُرق كثيرة من القراءة: ذلك أنّ الرّسم الخطاطيّ مثلا يُفسح المجال للدّلالة أكثر من الرّسم، ويكون التّقليد أكثر دلالة من الأصل، ويكون الكاريكاتير أكثر حملا للدّلالة من التمّثيل الشخصي. غير أنّ الأمر ههنا لا يتعلّق البتّة وبالتدقيق، بمنوال نظريّ من التمّثيل: فالأمر يتعلّق بهذه الصّورة [١٩٥] التي تعطى لهذه الدلالة: إذ يتكوّن الكلام الأسْطوريّ من مادّة اشتُغل عليها بالفعل لجعلها مناسبة لتحقيق تواصل مُناسب: فجميع موادّ الأسطورة سواء أكانت مصوّرة أم مكتوبة لكونها تفترض وجودَ وعي دالّ، أمكن للمرء أن يُفكّر فيها باستقلال عن مادّتها. ليست أهميّة هذه المادّة قليلة: فالصورة هي بالطبع أكثر حتميّة من الكتابة، فهي تفرض الدّلالة دفعة واحدة، دون تحليلها أو تشتيتها. ولكن هذا لم يَعُدْ فرقا تأسيسيّا. إنّ الصّورة لتصبح نوعا من الكتابة ما إنْ تصبح في لحظة ذات معنى: إذ الصّورة مثلها مثل الكتابة، تستدعي معجما.

لذلك سنَعْني هنا بعبارات لغة وخطاب وكلام، إلخ. كلّ وحدة أو توليفة ذات معنى، سواء أكانت لفظيّة أم بصريّة: فالصورة سوف تكون عندنا كلاما شأنها في ذلك شأن مقالة في جريدة؛ حتى

الأجسام يمكن أن تصبح كلاما، إذا كانت تعني شيئا ما. هذه الطّريقة الشّاملة في تصوّر اللّغة تجد في الواقع ما يبرّرها في تاريخ الكتابة نفسه: فقبل وقت طويل من اختراع أبجديّتنا، كانت كيانات من نوع الكيبو إنكا، أو الرّسوم مثل الكتابة التصويريّة، كلاما منتظما. هذا لا يعني أنّه علينا أن نعامل الكلام الأسطوريّ كما نعامل اللغة؛ إنّ الأسطورة تنتمي في الواقع إلى علم عام يمتدّ إلى اللسانيّات، وهو السيميولوجيا (العلاماتيّة).

الأسطورة بصفتها منظومةً علاماتيّة

الأسطوريّة بما هي دراسة نوع من الكلام، ليست في الواقع إلّا قطعة من هذا العلم الفسيح للعلامات الذي سلّم سوسير بوجوده قبل نحو أربعين عاما تحت اسم علاماتيّة. والعلاماتيّة لم تتأسّس بعدُ. على الرغم من أنّه يوجد منذ سوسير نفسه وبعض الأحيان باستقلال عنه، قسمٌ كاملٌ من البحوث المعاصرة يعود باستمرار إلى مُشكلة الدّلالة: فالتّحليل النفسيّ، والبنيويّة، وعلم نفسِ استحضار الصّور، وبعض المحاولات الجديدة في [١٩٦] النّقد الأدبيّ التي قدّم باشلار مثالا منها، لم تعد ترغب في دراسة ما يقعُ إلّا من حيث هو دالّ؛ والحال أنّ المصادرة على دلالة مًّا تعني اللّجوء إلى الأسطوريّة. لا أريد أن أقول إنّ العلاماتيّة ستكون أيضا مسؤولة عن كلّ هذه البحوث: فلها مضامينُ مختلفة. غير أنّ لها وضعيّة مشتركة، فكلّها علوم للقيم: وهي لا تكتفي بسرْدِ حكايات عمّا يقع: هي تعرّفها وتستكشفها باعتبارها ما هو قيمتُه في كذا وكذا.

العلاماتيّة هي علم للأشْكال بما أنّها تدرس الدّلالات بصرف النّظر عن محتواها. وأنا أريد أن أقول كلمة عن الحاجة الماسّة إلى

هذا العلم الشّكليّ وعن حدوده. فالحاجة [إليه] هي نفسها حاجة كلّ لغة صحيحة. يسخر جنادوف Jnadov من الفيلسوف ألكسندروف Alexandrov الذي تحدّث عن «البنية الكُرَويّة لكوكبنا»، يقول جدانوف: «إلى أيّامنا يبدو أنّ الشّكل وحده هو الذي يمكن أن يكون كرويّا». كان مع جدانوف الحقّ إذ لا يمكن للمرء أن يتكلّم عن الأبنية من وجهة نظر الأشكال، والعكس بالعكس. فقد يحدث بالفعل أنّه لا توجد على صعيد «الحياة»، إلّا مجموعة مبهمة من البُنى والأشكال. لكن ليس على العلم إلّا أن ينجز ما لا يوصف: يجب عليه أن يُنطق «الحياة» إذا كان يريد تحويلها. كلّ نقد عليه من باب التصدّي لنوع من الدّونكيشوتيّة في التّأليف التي هي بالمناسبة ويا للحسرة إفلاطونيّة، أن يرضى بالزّهد وبحيلة التّحليل، وعليه في التّحليل أن يتملّك ما [يناسبه] من المناهج واللّغات. ربّما النّقد التاريخيّ الأقلّ عقما هو الذي كان رعبه أقلّ من طيف «الشّكلانية»: فلقد أدْرك أنّ الدّراسة الخصوصيّة للأشكال لا تتعارض في شيء مع المبادئ الضّروريّة للكليّة وللتّاريخ. بل على العكس من ذلك كلّما كانت منظومة معيّنة محدودة بشكل مخصوص في أشكالها، كانت أكثر طواعيّة للنّقد التّاريخي. سأقول وأنا أحاكي بسخريّة كلمة معروفة: إنّ قليلا من الشّكلانيّة يبعدنا عن التاريخ ولكنّ كثيرا منها يرجعنا إليه[1]. هل هناك مثال أفضل عن النقد الكلي من وصف للقداسة في سان جينيه Saint - Genet لسارتر، وصفا كان في الآن

---

(١) قد تكون القولة التي اقتبس منها بارت كلامه: «قليل من العلم يبعدنا عن الله وكثير منه يحملنا إليه» (لويس باستور - فرانسيس باكون)

«Un peu de science éloigne de Dieu, beaucoup de science y ramène.»
Louis Pasteur et Francis Bacon

[المترجم].

ذاته شكليّا وتاريخيًا، علاماتيًا وأيديولوجيًا؟ يكمن الخطر، على العكس من ذلك، في اعتبار الأشكال كيانات ملبسة لها أنصاف أشْكال وأنصاف موادّ، [١٩٧] ويكمن في أن يُمنح الشكلُ جوهرَ شكلٍ مثلما فعلته على سبيل المثال الواقعيّة الجادنوفيّة. ليست العلاميّات وهي موضوعة في حدودها، فخّا ما ورائيًا: إنّها علم من بين علوم أخرى، ضروريّ ولكنّه ليس كافيا. المهمّ هو أن نرى أنّ وحدة تفسير من الفِسَرِ لا يمكن أن تستند إلى قطع مع هذه الوحدة أو تلك من الوحدات التفسيرية القريبة منها بل تستند بناء على عبارة أنجلز Engels، إلى التّرابط الجدليّ مع العلوم الخاصّة التي ترتبط بها. هذا هو الحال مع الأسطوريّة: فهي في الآن نفسه جزء من كلّ من العلاميّات بما هي علم شكليّ ومن الإيديولوجيا بما هي علم تاريخيّ: تدرس الأسطوريّة الأفكار وهي في ثياب الشّكل[١].

اسمحوا لي إذن أن أذكّر بأنّ أيّة أسطوريّة تفترض علاقة بين طرفيْن: هما الدّال والمدلول. لهذه العلاقة صلة بكيانات تنتمي إلى فئات مختلفة، وهذا هو السّبب الذي لأجله لا توجد مساواة ولكن يوجد تكافؤ. ينبغي أن يُحترس من أنّه على النّقيض من اللّغة المشتركة التي تقول لي ببساطة إنّ الدّال يعبّر عن المدلول، فإنّي لا أجابه في كلّ منظومة علاميّة حدّيْن بل ثلاثة حدود مختلفة. فما أفهمه

(١) إنّ تطوّر الإشهار والصحافة الوطنية والراديو والرسوم، دون أن نتحدّث عن استمرار كمّ لا متناه من العادات التواصلية على قيد الحياة (عادات المظهر الاجتماعي)، تجعل من الملحّ أكثر من أيّ وقت مضى تأسيس علاماتية. كم نجوب في اليوم الواحد حقولا غير دالة بالفعل؟ قليل جدّا وفي بعض الأحيان لا حقل منها. أنا هنا أمام البحر: هو لا يحمل بلا شكّ أيّة رسالة. ولكن على الشاطئ كم هناك من الأدوات العلاماتية! رايات، شعارات، يافطات، ثياب، بل حتّى سائل مدكّن اللون، هي بالنسبة إلي رسائل عدّة.

ليس على الإطلاق حدّا منهما يتعاقب على فهمي الواحد تلو الأخر، ولكن ما أفهمه هو التّعالق الذي يوحّد بين هذين الحدّين: هناك بالتّالي، الدّال والمدلول والعلامة التي هي المجموع التّرابطيّ بين الطّرفين الأوّلين. لنأخذ على سبيل المثال باقة من الورود: سأحمّلها الدّلالة على عشقي. أحقّا لا يوجد ههنا إلّا دالّ ومدلول، الورد وعشقي؟ حتى ذلك لا وجود له: الحقّ، أنّه لا يوجد ههنا إلّا ورد «مُعَشْقَن». لكن على مستوى التّحليل توجد بالفعل ثلاثة أطراف؛ لأنّ هذه الورود المحمّلة عشقا تكون طيّعة تماما بشكل صحيح فتسمح بأن تُفكّك إلى ورود وعشق: هذه الورود وهذا العشق [١٩٨] يوجد كلّ منهما قبل أن يرتبطا ويؤلّفا هذه المادّة الثالثة التي هي العلامة. وصحيح أيضا أنّني لا أستطيع على صعيد المعيش، أن أفصل الورود عن الرسائل التي تحملها، ولا أستطيع حتّى في مستوى التّحليل أن أخلط بين الورود بما هي دالّ والورود بما هي علامة: الدّال فارغ والعلامة ملأى، فهي معنى. لنأخذ على سبيل المثال أيضا حصاة سوداء: يمكن لي أن أجعلها دالّة بعدّة طرق فهي مجرّد دالّ. ولكن إنْ أنا حمّلتها بمدلول قطعيّ (على سبيل المثال حكم بالإعدام في اقتراع مجهول) فسوف تصبح علامة. وتوجد بطبيعة الحال بين الدالّ والدّليل والعلامة استلزامات وظيفيّة (مثل استلزام الجزء للكلّ) ضيّقة إلى درجة أنّ التحليل يبدو معها غير مُجْدٍ. غير أنّنا سنرى بعد حين كيف أنّ لهذا التمييز أهميّة مركزيّة في دراسة الأسطورة بما هي خطاطة علاماتيّة.

هذه الأطراف الثلاثة هي بطبيعة الحال أطراف صوريّة محض؛ ويمكن أن نمنحها مضامين مختلفة. هذه أمثلة منها: فالمدلول عند سوسّير الذي اشتغل على منظومة علاماتيّة خصوصيّ ولكنّها مثاليّة

من الناحية المنهجيّة وهو اللسان، هو المتصوّر والدّال هو الصّورة السّماعيّة (من مستوى نفسيّ) والعَلاقة بين المتصوّر والصّورة هي العلامة (الكلمة مثلا) أو الكيان الملموس(١). النفسيّة عند فرويد Freud كما هو معلوم هي سُمْك من المعادلات، سُمك من الما يصدق على. يتكوّن حدّ من هذه الثلاثة (أنا أرفض أن أمنح أيّ حدّ من الحدود الثلاثة أسبقيّة على غيره) من المعنى الظّاهر للسّلوك، ويتكوّن الآخر من المعنى الكامن أو الحقيقيّ (على سبيل المثال، ركيزة الحلم)، أما بالنّسبة إلى الطّرف الثالث، فإنّه ههنا أيضا تعالق بين الحدّين الأوّلين: هو الحلم نفسه في جملته وهو زلّة أو عُصاب، يتصور على أنه تسويات وادّخارات أُنجزت بفضل التّرابط بين شكل (الحدّ الأوّل) ووظيفة قصديّة (الحدّ الثاني). نرى هنا كم هو ضروريّ أن نميّز العلامة من الدّال: ذلك [١٩٩] أنّ الحلم عند فرويد، ليس مُعطاه الظاهر ولا محتواه الخفيّ سواء بالسّواء، إنّه الارتباط الوظيفيّ بين الطرفين. وأخيرا فإنّ الدّليل تُشكّله في النّقد السّارتريّ (سأقتصر على هذه الأمثلة الثّلاثة المعروفة) أزمةُ الذّات النّشوئيّة (العيْش بعيدا عن الأمّ بالنسبة إلى بودلير وعلوق تهمة السرقة بالنّسبة إلى جوناي Genet)؛ ويشكّل الأدب بما هو خطاب الدالّ؛ وتحدّد العلاقة بين الأزمة والخطاب الإنتاج [الأدبيّ] الذي يكون الدّلالة. وبطبيعة الحال لا يتحقّق هذا الرّسم الخطاطيّ الثلاثيّ الأبعاد بالطّريقة نفسها، رغم ما في شكله من ثبات: فالمرء لا يمكن بالتّالي أن يُسرف في تكرير القول بأنّ العلاميّات لا يمكن لها أن تكون ذات وحدة إلّا في مستوى الأشكال، وليس في مستوى

---

(١) مفهوم الكلمة هو المفهوم الأكثر إثارة للجدل، سأحتفظ به للتبسيط.

المضامين؛ إذ أنّ مجالها محدود، فهي لا تتمحور إلا حول اللّغة ولا تعرف غير عمليّة واحدة فقط: القراءة، أو فكّ الرّمز.

نعثر في الأسطورة على الخُطاطة الثلاثيّة الأبعاد التي تحدّثت عنها للتّوّ: الدّال والمدلول والعلامة. بيد أنّ الأسطورة هي منظومة تكمن خاصّتُها في أنّها تُبنى من سلسلة علاماتيّة تُوجد قبل وجودها: هو نظام علاماتيّ ثانٍ. ما يكون علامة (أي مجموعا ترابطيّا لمتصوّر وصورة) في المنظومة الأولى، يصبح مجرّد دالّ في المنظومة الثّانية. يجب أن نُذكّر هنا أنّ موادّ الكلام الأسطوريّ (اللّغة بحصر المعنى والتصوير الفوتوغرافيّ والرسم والملصَق والطّقس والجسم، إلخ.) ولكونها مختلِفة في البداية، وما دامت الأسطورة تستوعبها، إنّما تختصر في وظيفة دالة خالصة: لا ترى الأسطورة فيها إلّا موادّ خاما؛ وحدتها هي أنها جميعا تختزل جميعا في نظام اللّغة البسيط. وسواء أتعلّق الأمر بالكتابة الحرفيّة أم بالكتابة التصويرية، فإنّ الأسطورة لا تريد أن ترى في ذلك إلّا مجموعا من العلامات أي علامة إجماليّة وحدّا نهائيّا من سلسلة علاماتيّة أولي. وهذا الحدّ النّهائيّ هو الذي سيصبح بالضّبط الحدّ الأوّل أو الحدّ الجزئيّ للمنظومة الموسّعة التي بناها. كلّ شيء يحدث كما لو أنّ الأسطورة أخّرت درجةً المنظومَةَ الصّوريّة للدّلالات الأولى. بما أنّ هذا التحوّل الجانبيّ هو ضروريّ لتحليل أسطورة، فسوف أمثّله على النحو التالي، على أن يكون مفهوما، بطبيعة الحال، أنّ تفْضِيَة الخطاطة ليست هنا إلّا مجرّد استعارة.

[٢٠٠]

لسان

أسطورة

١. دال	٢. مدلول	
٣. علامة I. دال		II. مدلول
III. علامة		

يمكن أن نرى أن في الأسطورة منظومتيْن علاميّاتيْن، واحدة منهما مفكوكة بالنسبة إلى الأخرى: منظومة لغوية، اللّسان (أو أنماط التمّثيل التي تشبهه)، وهي التي سأسمّيها لغة- أداة *langage- objet*، لأنّ هذه اللغة هي التي تحتجزها الأسطورة لنفسها من أجل بناء منظومتها الخاصّة؛ والأسطورة نفسها، وهي التي سوف أسمّيها وَرَ لغة *méta-langage*، لأنـهّا لسان ثان نتحدّث داخله عن اللسان الأوّل. وَنَظَرُ العلاميّاتيّ في وَرَلسان يمنعه من أن يتساءل عن تشكيل اللّغة الأداة، ومن إقامة وزن للخطاطة اللّغويّة: لن يكون متاحا له أن يعرف غير الحدّ الإجماليّ أو العلامة العامّة وليس إلّا إذا كان اللفّظ مهيّأ لأن ينسجم مع الأسطورة. هذا هو السبب الذي يبرّر للعلاماتيّ أنْ يُعالج بالكيفيّة نفسها، الكتابة والصّورة: فما يحتفظ به عنهما أنّهما علامتان، وتصلان إلى حدّ عتبة الأسطورة، وقد وُهبا الوظيفة الدّالة نفسها ويؤلّف كلّ منهما لغة-أداة.

لقد حان الوقت الآن لتقديم مثال أو مثالين من الكلام الأسطوريّ. وسأقترض المثال الأوّل من ملاحظة لفاليري[١]. أنا تلميذ من الصفّ الخامس في معهد فرنسيّ. أفتح كتابي في [٢٠١] قواعد اللّغة اللاتينية، وأقرأ جملة لإيسوب Esope أو فيدر Phèdre: *leoquia ego nominor* أتوقّف وأفكر. هناك لُبْس في هذه القضيّة:

---

(١) Tel Quel, II, p. 191.

فللكلمات فيها من ناحية، معنى بسيط هو: لأنّي أنا أسَمَّى أسَدا؛ ومن ناحية أخرى فإنّ الجملة وُجدت بجلاء هناك لتعنيَ لي شيْئا آخر: فبما أنّها تُوَجَّه إليّ أنا تلميذ الصفّ الخامس، فإنّها تقول لي بوضوح: أنا مثال نحويّ موجّه إلى التمثيل على قاعدة تخصّ مطابقة المُسْنَد. بل أنا مجبر حتّى على أن أدرك أن الجملة لا تدلّني البتّة على معناها، ذلك أنّها لا تبحث إلّا قليلا جدّا كي تحدّثني عن الأسد وعن الطريقة التي يتسمّى بها؛ فدلالتها الحقيقيّة والأخيرة هي أن تفرض نفسها عليّ بما هي حضور لبعض وجوه المطابقة للمسند. أستنتج أنّي أمام نظام علاميّ خاصّ، موسّع بما أنّه ممتدّ إلى اللّسان: هناك بالتأكيد دالّ لكنّ هذا الدّالّ مؤلّف بدوره من مجموعة من العلامات، هو لوحده نظام علاميّ أوّل (أسمّى أسدا). وبالنّسبة إلى البقيّة فتجري الخطاطة الصّوريّة بشكل صحيح: فهناك مدلول (أنا مثال من النحو) وهناك دلالة إجمالية، ليست إلّا تعالقا بين الدّالّ والمدلول؛ لأنّه لا تسمية الأسد ولا مثال النّحو قُدّما لي بشكل يستقلّ فيه أحدهما عن الآخر.

والآن إليك مثال آخر: أنا عند الحلّاق، ويُقَدَّمُ لي عددٌ من باري ماتش *Paris- Match*. على الغلاف شابٌّ زنجيّ يلبس زيّا عسكريّا فرنسيّا ويؤدّي التّحيّة العسكريّة وعيناه مرفوعتان ومثبّتتان بلا شكّ على طيّ علم ثلاثيّ اللّون. هذا هو معنى الصّورة لكنّي سواء أكنتُ ساذجا أم لم أكن كذلك، فإنّي أفهم جيّدا ما تعنيه الصّورة لي: هي تعني أنّ فرنسا هي إمبراطوريّة كبرى، وأنّ جميع أبنائها ودون فروق في لون البشرة، يخدمون بوفاء تحت رايتها؛ وأنّه ما من ردّ أفضل على من يُشنّع على استعمار مزعوم إلّا همّة هذا الأسْود في خدمة من يُعتقد أنّهم مضطهدوه. أجد نفسي مرّة أخرى هنا أمام منظومة علاميّة قد

رُفّعت قيمتها: يوجد دالّ قد تشكّل هو ذاته بعدُ من منظومة موجودةٍ سلفا (جنديّ أسود يؤدّي التّحيّة العسكريّة الفرنسيّة)؛ ويوجد مدلول (هو هنا خليط قصديّ للفرْنَسَة وللعسْكَرَة)؛ وأخيرا هناك حضور لمدلول عبر الدّالّ.

[٢٠٢] قبل أن نمرّ إلى تحليل كلّ حدّ من حدود المنظومة الأسطوريّة، علينا أنْ نتّفق على مصطلحيّة بعينها. فمن المعلوم الآن أنّ الدالّ يمكن أن يُبَاشَرَ في الأسطورة من وجهتيْ نظر: بما أنّه حَدٌّ نهائيّ من المنظومة اللّغويّة، أو بما هو حدٌّ أوّليّ من المنظومة الأسْطوريّة: إذن ينبغي لنا هنا من اسميْن: على صعيد اللّسان بمعنى بما هو حدّ نهائيّ من المنظومة الأولى، سأسمّي الدّال: معنى (أسمّى أسدا، أسود يؤدّي التحيّة العسكريّة الفرنسيّة)؛ في مستوى الأسطورة، سأسمّيه : شكلا. بالنّسبة إلى المدلول، ليس هناك لبْس ممكن: فنحن سندع له الاسم متصوَّر. الحدّ الثالث هو التّعالق بين الحدّيْن الأوّليْن: هو في منظومة اللّسان العلامة، لكن لن يكون من الممكن أن نستأنف استعمال هذه الكلمة من غير أنْ نقع في لُبْس، بما أنّ الدّالّ في الأسْطورة (وهنا تكمن خصوصيّتها الأساسيّة) يتألف بعدُ من علامات اللّسان. سأسمّي حدّ الأسطورة الثالث، الدلالة: تجد الكلمة ههنا تبريرها ولا سيّما أنّ للأسطورة بالفعل، وظيفةً مزدوجة: فهي تعيّن وتبلّغ، وهي تُفهم وتفرض.

الشّكل والمتصوَّر

يقدّم دالّ الأسطورة نفسه بشكل مُلتبِس: فهو في الآن نفسه معنى وشكل، مليء من جهة وفارغ من الأخرى. فالدّال بما هو معنى صار يُصَادِرُ بعدُ على قراءة، وأنا أدركه بعينيّ وله حقيقة سماعيّة (على

النّقيض من الدّال اللّسانيّ الذي هو ذُو طابع نفْسيّ خالص)، على درجة مهمّة من الغنى: تسمية الأسد وتحيّة الزّنجيّ هما مجموعتان محتملتان؛ فهما يتمتّعان بمعقوليّة كافية: معنى الأسطورة له بما هو مجموع من العلامات اللغويّة قيمة خاصّة، فهو جزء من حكاية هي حكاية الأسد أو الزّنجيّ: في مستوى المعنى، بُنِيَت بعدُ دلالةٌ يُمكن بالتأكيد أن تكتفي بذاتها إنْ لم تكن الأسطورة قد استوعبت ذلك المعنى ولم تصنع منه فجأة شكلا فارغا وطفيليّا. المعنى صار تامّا بعدُ، وهو يُسلّم بمعرفة وبماضٍ وبذاكرة وبنظام مقارنيّ من الوقائع ومن الأفكار ومن القرارات.

[٢٠٣] إنّ المعنى وهو يصبح شكلا، يُقصي احتماله، فهو يُفرغ نفسه بنفسه وهو يُفقّر نفسه بنفسه وتتبخّر الحكاية ولن يبقى هناك غير الحرف. يوجد ههنا تعديل مفارق لعمليّات القراءة وتراجع غير طبيعيّ للمعنى لصالح الشّكل وتراجع للعلامة اللّغويّة لصالح الدالّ الأسطوريّ. لو حبسنا *Quia ego nominor leo* في منظومة لغويّة محض، فإنّ القضيّة ستجد فيها اتّساعا وغنى وحكاية: أنا حيوان أسد [تدقيقا] أعيش في البلد كذا، لقد عدت من الصيد وهم يريدون أن أتقاسم فريستي مع عِجلة وبقرة وعنزة، لكن بما أنّني الأقوى فإنّي سأحتفظ لنفسي بكلّ هذه الحصص لأسباب مختلفة آخرها أنّي وببساطة أسمّى أسدا. ولكنّ القضيّة بما هي شكل للأسطورة، لم تعد تقريبا تتضمّن شيئا من هذه الحكاية الطويلة. كان المعنى يحوي منظومة كاملة من القيم: يَحوي تاريخا وجغرافيا وأخلاقا وعلم حيوان وأدبا. الشّكل يقصي كلّ هذا الغنى: فقره الجديد يستدعي دلالة لتملأه. ينبغي أن ننكص قصّة الأسد على عقبيها بعيدا لكي نترك مكانا لمثال النّحو، علينا أن نضع ترجمة الزّنجيّ الذاتيّة بين

قوسين إنْ كنّا نريد أن نحرّر الصّورة وأن نجهّزها كي تحصل على مَدلولها.

لكنّ الفكرة المركزيّة في كلّ هذا هي أنّ الشّكل لا يمحو المعنى، إنّه لا يفعل شيئا آخر غير أن يفقّره، أنْ يُبعده وأنْ يجعله تحت تصرّفه. نعتقد أنّ المعنى سيموت، غير أنّ الموت يكون بتأجيل التنفيذ: يفقد المعنى قيمته، لكنّه يحتفظ بالحياة التي سيتغذّى منها شكل الأسطورة. سيكون المعنى بالنسبة إلى الشّكل كحكاية احتياطيّة مؤقّتة، وكثراء مطيع يمكن أن يُستدعى ويمكن أن يُبْعَدَ في ضرب من التّناوب سريع: ينبغي للشّكل أن يستعيد باستمرار جذوره في المعنى ويتغذّى منه على الفطرة؛ عليه خاصّة أن يقدر على التّخفّي فيه. إنّ لعبة الغمّيضة هذه المثيرة للاهتمام بين المعنى والشكل هي التي تحدّد الأسطورة. وشكل الأسطورة ليس رمزا: ذلك أنّ الزنجيّ الذي يحيّي العلم ليس رمزا للإمبراطوريّة الفرنسيّة، يحضر هذا الرّمز فيه بقوّة، ويعتبر نفسه صورة ثريّة ومعيشة [٢٠٤] وعفويّة بريئة ولاتقبل النّقاش. لكنّ هذا الحضور هو في الآن نفسه خاضعٌ ونَاءٍ ومجعول كالشّفّاف، إنّه حضور يتراجع قليلا ويجعل من نفسه متواطئا في مُتَصَوَّر قُدّم إليه مُدجّجا بالسلاح، هو الاستعماريّة الفرنسيّة: يصبح مقترضا.

لننظر الآن في المدلول: هذه الحكاية التي تجري خارج الشّكل، ما سَيَمْتصّها جميعا هو المتصوّر. المتصوَّر من ناحيته محدّد: هو في الآن نفسه تاريخيّ وقصديّ؛ إنّه هو المحرّك الذي يجعل الأسطورة تتكلم. فالتمّثيل النحويّ والاستعماريّة الفرنسيّة هما نزوة الأسطورة نفسها. ويرمّم المتصوَّر سلسلة من الأسباب والنتائج والدوافع والمقاصد. وعلى النقيض من الشّكل، فإنّ المتصوّر ليس البتّة مجرّدا، إنّه ممتلئ بوضعيّة. هناك حكاية جديدة تُغرسُ برمّتها في

الأسْطورة: في تسمية الأسد تسمية تُفرِغ قبل كلّ شيء من جوازها، يستدعي المثال النّحويّ وُجُودِي برمّته: فهو يستدعي الزّمان الذي يجعلني ألد في عصر كان فيه النّحو اللّاتيني يُتَعلّمُ؛ ويستدعي التاريخ الذي يجعلني أنمازُ بالاعتماد على ضوابط كاملة للتمييز الاجتماعيّ، من الأطفال الذين لا يتعلّمون اللاتينية؛ وهو يستدعي العُرْفَ البيداغوجيّ الذي يجعل المرءَ يختار هذا المثال من Esope أو من Phèdre، ويستدعي عاداتي اللغويّة الخاصّة بي التي ترى في مطابقة المسند حقيقة وجيهة وجديرة بالتّوضيح. الأمر نفسه يقال عن الزنجيّ الذي يحيّي العلم: فبالنّظر إلى كونه شَكلا، فإنّ المعنى قصير بالنسبة إليه ومعزول و مُفقَّر؛ وبالنّظر إلى كونه متصوّرا لتأييد الاستعماريّة الفرنسيّة فَهَا هو يُربَط من جديد بالعالم بأسره: بتاريخ فرنسا العامّ وبمغامراتها الاستعماريّة وبصعوباتها الرّاهنة. الجهد المبذول في المتصوّر والحقّ يقال ليس الواقع، هو أقلّ من ذلك إنّه بعض الدّراية بالواقع؛ تخسر الصّورة شيئا من المعرفة بالمرور من المعنى إلى الشّكل: هذا لكي تتلقّى بشكل أفضل المعرفة الخاصّة بالمتصوّر. المعرفة التي يحويها المتصوّر الأسطوريّ هي في الواقع معرفة غامضة تتألّف من ترابطات رخوة لامحدودة. علينا أن نؤكّد بشدّة على هذا الطّابع المفتوح للمتصوَّر؛ فهو ليس البتّة جوهرا مجرّدا مُصَفًّى؛ إنّه تكثيف بلا نمط معيّن، متبدّل وضبابيّ، وحدته وانسجامه ينتميان على وجه الخصوص إلى الوظيفة.

[٢٠٥] بهذا المعنى يمكن أن نقول إنّ السّمّة الأساسيّة للمتصوّر الأسطوريّ هي أن يكون مناسبا: فالتمّثيل النّحويّ يخصّ بشكل دقيق جدّا قسما من التّلاميذ محدّدا، وينبغي أن تمسّ الاستعماريّة الفرنسيّة فريقا معيّنا من القرّاء لا آخر: يستجيب المتصوّر بصرامة لوظيفة ما،

ويتحدّد على أنّه منزع ما. هذا لا يمكن أن يعيبه تذكير بمدلولِ منظومة علاميّةٍ أخرى هي الفرويديّة: الحدّ الثّاني من المنظومة العلاميّة عند فرويد، هو المعنى الكامن (المحتوى) للحلم وللهفوة وللعُصاب. لكنّ فرويد يلاحظ بالفعل أنّ المعنى الثّاني للسّلوك هو معناه الحقيقيّ أي المناسب لوضعيّة تامّة وعميقة، هو بالضبط مثل المتصوّر الأسطوريّ، هو مقصد السلوك نفسُه.

يمكن للمدلول أن تكون له عدّة دوالّ: هذا بخاصّة شأن المدلول اللّغوي ومدلول علم النّفس التحليليّ. وهو أيضا شأن المتصوّر الأسطوريّ: له تحت تصرّفه كتلة لا محدودة من الدوالّ: في مقدوري أن أجد ألف جملة لاتينيّة تجعلني أستحضر مطابقة المسند، وبمقدوري أن أجد ألف صُورة تدلّني على الاستعماريّة الفرنسيّة. وهذا يعني أنّ المتصوّر من الناحية الكميّة هو أشدّ فقرا بالفعل من الدّالّ، فهو لا يملك شيئا غير أن يُقدِّم نفسه ثانية. من الشّكل إلى المتّصوّر يكون الفقر والغنى في تناسُبٍ عكسيّ: يتطابق مع فقر الشكل النّوعيّ المودَعُ لديه معنًى مخلخل، غِنَى مُتَصوَّرٍ منفتحٌ على تاريخ بأسره؛ ويتطابق مع الكثرة الكميّة للأشكال عددٌ قليل من المتصوّرات. هذا التّكرار للمتصوّر عبر الأشكال المختلفة ثمين بالنسبة إلى عالم الأساطير، فهو يمكّنه من تفكيك رموز الأسْطورة: إنّه إلحاح سلوك يفشي مقصده. هذا يؤكّد على أنّه لا وجود لعلاقة منتظمة بين حجم الدّالّ وحجم المدلول: إذ تكون هذه العلاقة في اللّغة في تناسب، فهي لا تُجاوز البتّة حدّ الكلمة، أو على الأقلّ لا تُجاوز الوحدة الملموسة. وعلى النقيض من ذلك، فإنّ المتصوّر يمكن له في الأسطورة أنْ يتّسع عبر امتداد للدّالّ كبير جدّا: سيكون كتابٌ بأكمله مثلا، دالّا وحيدا لمتصوّر واحد وعلى العكس من ذلك

يمكن لشكل دقيق (كلمة، إشارة، حتّى وإن كانت جانبيّة، شرط أن تكون ملحوظة) أن يُستخدم دالّا لمتصوّر مضخَّم [٢٠٦] لحكاية غنيّة جدا. على الرغم من أنّ هذا التّفاوت بين الدالّ والمدلول غير مألوف في اللسان، فإنّه ليس شيئا تختصّ به الأسْطورة: فعند فرويد على سبيل المثال، الهفوةُ دالّ له دِقّة غير متناسبة مع المعنى الحقيقيّ الذي يخونه.

لقد سبق أن قلت ذلك [وأعيده]: لا يوجد أيّ ثبات في المتصوّرات الأسطوريّة، فهي يمكن أن تصنع نفسها بنفسها وأنْ تفسدها وأن تُفكّكها وأن تزول تماما. ولأنّ المتصوّرات هي بالتدقيق تاريخيّة، فإنّ التّاريخ يمكن أن يمحوَها بيسر. وعدم الثّبات هذا يجبر عالم الأسطورة على [استعمال] مصطلحيّة مقتبسة، أريد أن أقول في شأنها كلمة ههنا، لأنّها غالبا ما تكون مصدرَ سخريّة. إنّ المتصوّر هو عنصر أساسيّ في الأسطورة: إن أردت أن أفكّك رمز الأساطير، فعليّ بالتأكيد أنْ أكون قادرا على تسمية المتصوّرات. يوفّر لي القاموس بعضا منها هي: الطيبة والصّدقة والصحّة والإنسانية، إلخ. ولكن مبدئيّا بما أنّ القاموس هو ما يمنحني هذه المتصوّرات، فإنّها ستكون غير تاريخيّة. بينما المتصوّرات التي أنا في حاجة إليها دائما هي المتصوّرات التي تزول بسرعة والتي ترتبط باحتمالات محدودة: لا مفرّ إذن من المُولّد في هذه الحالة. فالصّين شيء، والفكرة التي يمكن لبرجوازي فرنسيّ صغير أن يبنيها عنها منذ وقت ليس ببعيد، هي شيء آخر: لهذا الخليط الخاصّ من الأجراس الصغيرة ومن العربات الصغيرة المجرورة بالسّاعد ومن محشّشات الأفيون، لا توجد كلمة ممكنة أخرى لها غيرالصينيّة. أليست جميلة هذه الكلمة؟ لِنُعَزِّ أنفُسَنا على الأقلّ بما استقرّ في علمنا من أنّ المولّد المتصوّري

ليس البتّة اعتباطيّا: إنّه يشكّل على أساس قاعدة تناسب رشيدة رشدا متينا[1].

الدّلالة

في العلاميّات بات معلوما أنّ الحدّ الثّالث ليس شيئا آخر، غير الترابط بين الحدّين [٢٠٧] الأوّلين: إنّه الوحيد الذي يظهر بشكل ممتلئ وكافٍ، هو الوحيد الذي يستهلك بالفعل. لقد سمّيته: دلالة. إنّ الدّلالة على ما نرى هي الأسطورة عينها تماما مثلما أنّ العلامة السّوسيريّة هي الكلمة (أو بشكل أدقّ الكيان الملموس). لكن قبل أن نقدّم ميزات الدّلالة علينا أن نفكّر قليلا في الطريقة التي بها تجهز، أي نفكّر في صيغ التعالق بين المتصوّر والشّكل الأسطوريّين.

علينا أن نُلاحظ أوّلا أنّ الطّرفين الأوّلين في الأسْطورة هما ظاهران بإحكام (على النقيض ممّا يجري في منظومات علاميّة أخرى): ليس أحدهما «متواريا» خلف الآخر، هما الإثنان معطيان معا ههنا (وليس هنا واحد وهناك الآخر). الأسطورة لا تخفي شيئا، وإن كان سيبدو لنا هذا متناقضا: وظيفتها أن تشوّه، لا أنْ تُزيل. لا يوجد أيّ استتار للمتصوّر بالنّسبة إلى الشّكل: هو لا يحتاج البتّة إلى لاوعي كي يُفسّر الأسطورة. نحن بلا شكّ إزاء ضربيْن مختلفين من الظّهور: حضور الشّكل حرفيّ ومباشر وهو بالإضافة إلى ذلك متّسِع. هذا ينبع -ولن نؤكّد كثيرا على ذلك- من طبيعة الدّال الأسطوريّ، الذي هو بالفعل لغويّ: بما أنّه يتألّف من معنى هو مرسوم بالفعل، لا يمكن أن يظهر إلّا من خلال مادّة معيّنة (بينما في اللغة، يظلّ الدّال

(١) اللسان اللاتني / اللاتينية = لسان الباسك / س
س= الباسكيّة

نفسيّا). وفي حالة الأسطورة الشّفوية، يكون هذا التوسّع خطيّا (لأنّي أسمّى أسدا)؛ في حالة الأسْطورة البصرية يكون التوسّع متعدّد الأبعاد (في الوسط، زيّ الزنجيّ العسكريّ، في الأعلى سواد وجهه، على اليسار التحيّة العسكرية، إلخ.). وهكذا فإنّ عناصر الشّكل ترتبط فيما بينها بعلاقتي مكان وقرب: طريقة حضور الشّكل هي طريقة مكانيّة. أمّا المتصوّر فهو على العكس من ذلك يظهر بطريقة إجماليّة، هو نوع من السّديم، ونوع من تكثيف بعض المعرفة يكون ضبابيّا قليلا أو كثيرا. تنعقد عناصر المتصوّر بعلاقات ترابطيّة: فهو ليس مدعوما بامتداد ما ولكنّه مدعوم بعمق مّا (على الرّغم من هذا ربما لا تزال الاستعارة فضائيّة جدّا): فطريقة حضوره تذكّريّة.

العلاقة التي توحّد بين متصوّر الأسطورة ومعناها هي أساسا علاقة تحريف. نجد هنا مرة [٢٠٨] أخرى بعض تشابه شكليّ مع منظومة علاماتيّة معقّدة مثل منظومة التّحليلات النفسيّة. ومثلما أنّ المعنى الخفيّ للسّلوك عند فرويد يحرّف معناه الظاهر، فكذلك الأمر في الأسطورة، يحرّف المتصوّر المعنى. وبطبيعة الحال، فإنّ هذا التّحريف ليس ممكنا إلّا لأنّ شكل الأسطورة قد تألّف فعلا بمعنى لغويّ. وفي منظومة بسيطة مثل اللّسان، ليس في مقدور المدلول أن يشوّه أيّ شيء على الإطلاق لأنّ الدالّ وهو فارغ واعتباطيّ، لا يمكنه أن يوفّر له أيّة مقاومة لذلك. ولكن هنا، كلّ شيء مختلف: فالدالّ له إذا جاز التعبير وجهان: وجه واحد ممتلئ، وهو المعنى (حكاية الأسد، حكاية الجنديّ الزنجيّ)، ووجه فارغ وهو الشكل (لأنّي أنا اسمّى أسدا؛ الجنديّ الفرنسيّ الزنجيّ المحيّي للعلم الثلاثيّ الألوان). ما يُحرّفه المتصوّر هو بالطّبع الوجه المليء أي المعنى: الأسد والزّنجي يحرمان من حكايتيهما، ويتحوّلان إلى

إشَارات. ما يحرّفه التمثيل اللاتينيّ هو تسمية الأسد بذلك الاسم، في كامل إمْكانه؛ وما يكدّر الاستعماريّة الفرنسيّة هو أيضا لغة أولى وخطاب واقعيّ كان يخبرني عن تحيّة الزنجيّ وهو في زيّه الرسميّ. ولكنّ هذا التّحريف ليس إلغاء: فالأسد والزّنجيّ يظلّان هناك، والمتصوّر يحتاجهما؛ هما يبتران إلى نصفين وتنزع عنهما الذّاكرة لا الوجود: هما في آن واحد عنيدان مستلبا الجذور بصمت وثرثاران والكلام يكون كلّيّا في خدمة هذا المتصوّر. المتصوّر يشوّه المعنى بالدّلالة الحرفيّة للكلمة لكن لا يلغيه؛ كلمة واحدة يمكن أن تجعل هذا التناقض واضحا تماما: أنه يتنازل عن ملكيته.

ما يجب تذكُّره دائما هو أنّ الأسطورة منظومةٌ مزدوجة. يحدث فيها نوع من الحضور الكلّي: منطلق الأسطورة يشكّلها وصول معنى معيّن. وللحفاظ على استعارة فضائيّة كنتُ أكّدت طابعَها التقريبيّ، وسأقول إنّ دلالة الأسطورة تتشكّل بنوع من الباب الدّوّار الذي يتحرّك باستمرار ويُناوب بين معنى الدالّ وشكله، وبين لغة أداة ووَرَلغة، وبين وعي دالّ بحت ووعي تصويريّ بحت. هذا التّناوب يُجمّعه بطريقة ما المتصوّر الذي يستخدمه على أنّه دالّ غامض، يكون فكريّا وخياليّا اعتباطيّا وطبيعيّا في آن واحد.

[٢٠٩] لا أريد أن أقدّم حكما مسبقا على الآثار الأخلاقيّة المترتّبة على آليّة مثل هذه، ولكنّي لن أتجاوز حدود تحليل موضوعيّ إذا أشرت إلى أنّ الوجود المطلق للدّال في الأسطورة يستنسخ بمنتهى الدّقّة شكل الذّريعة (معلوم أنّ هذه الكلمة هي مصطلح فضائيّ): في الذّريعة أيضا، هناك مكان ممتلئ وآخر فارغ يرتبطان بعلاقة سلبيّة («أنا لست حيث تعتقد أنّني موجود؛ أنا موجود حيث تعتقد أنني لست هناك»). ولكنّ الذريعة العاديّة (للشّرطة، على سبيل المثال) لها

نهاية؛ الواقعيّ يُوقفها في لحظة معيّنة عن الدّوران. الأسطورة قيمة ليس في حقيقتها أن تسلّط عقوبة؛ لا شيء يمنعها من أن تكون ذريعة دائمة: يكفيها أن يكون لدليلها وجهان دائما حتّى يكون لها دائما «مكان آخر» تحت تصرّفها: المعنى هو دائما هناك لتقديم الشّكل. والشّكل هو دائما هناك لإبعاد المعنى. وليس هناك أبدا أيّ تناقض بين المعنى والشّكل، أوصراع أو انشقاق: فهما لا يوجدان أبدا في النّقطة ذاتها. بهذه الكيفية نفسها، إذا كنتُ في سيارة وأنا أنظر إلى مشهد من خلال النّافذة، فإنّي أستطيع أن أركّز حسب رغبتي إمّا على المشهد وأمّا على البلّور. فتارة يحيط ذهني بوجود الزّجاج وبمسافة المنظر الطّبيعي؛ وطورا ألمح، على العكس من ذلك، شفافيّة الزّجاج وعمق المناظر الطبيعية؛ غير أنّ نتيجة هذا التّناوب تظلّ ثابتة: فالبلّور سيكون عندي موجودا وفارغا في آن واحد، وسيكون المنظر الطبيعيّ غير واقعيّ وممتلئا. الأمر نفسه يحدث في الدّال الأسطوريّ: فالشّكل يكون فيه فارغا ولكنّه حاضر، ويكون المعنى فيه غائبا رغم كونه ممتلئا. ليس لي أن أستغرب من هذا التّناقض إلّا إذا كان عليّ أن أقطع طوعا هذا البابَ الدّوّار من الشّكل والمعنى، وأن أركّز على كلّ واحد منهما باعتباره مختلفا عن الآخر، وإذا طبّقت على الأسطورة طريقة ثابتة من فكّ الرّموز وباختصار، إذا ناقضت حركيّة [التّناقض] الخاصة بها: وباختصار إذا أنا مررْت من حالة قارئ للأسطورة إلى حالة عالِم بالأسطورة.

وها نحن أولاء مرّة أخرى إزاء تلك الازدواجية في الدالّ التي تحدّد سمات الدّلالة. ونحن نعلم من الآن أنّ الأسطورة هي نوع من خطاب يحدّده مقصده (أنا مثال نحويّ) أكثر ممّا [٢١٠] يحدّده معناه الحرفيّ (أنا أسمّى أسدا)، وأنّ المقصد هو مع ذلك، بطريقة أو

بأخرى، مجمّد فيه ومصفّى ومخلّد ومغيّب بالمعنى الحرفيّ (ال استعماريّة الفرنسية؟ إنّها مجرّد واقعة: انظر إلى هذا الزنجيّ الشّهم الذي يحيّي مثل ولد من ذوينا). هذا الالتباس المكوّن للكلام الأسطوريّ ستكون لدلالته نتيجتان: ستعرضان في الآن نفسه على أنّهما إشعار ومعاينة.

للأسطورة ميزة حتميّة استجوابيّة: بما هي منبعثة من تصوّر تاريخيّ، فإنّها تنشأ مباشرة من الاحتمال (فصل اللّاتينية، والاستعماريّة المهدّدة)، وأنا من يأتي باحثا عنها: هي تستدير نحوي، وأنا عرضة لقوّتها المقصديّة، فتشعرني باستقبال غموضها الفيّاض. إذا كنت على سبيل المثال، أتجوّل ببلاد الباسك الإسبانيّة[1]، يمكنني بلا شكّ أن ألاحظ أنّ بين المنازل وحدة معماريّة وأسلوبا موحّدا وهذا الأمر سيقودني إلى الاعتراف بأنّ بيت الباسك هو منتوج عرقيّ محدّد. ومع ذلك، لا أشعر بالقلق شخصيّا، ولا أشعر، إذا جاز التعبير بأنّ هذا النمّط من الوحدة [السّكنيّة] يضايقني: أرى بوضوح شديد أنّه كان هنا قبلي ومن دوني. بل هو منتج معقّد له تصميماته على نطاق تاريخ واسع جدّا: هو لا يدعوني إلى تسميته، ولا يثيرني كي أفعل ذلك إلّا إذا كنت أفكّر في إدراجه في لوحة واسعة للسّكن الرّيفيّ. ولكن إذا كنت في المنطقة الباريسيّة ولمحت في نهاية شارع غامبيتا أو شارع جان جوريس، دارة خشبيّة مؤنقة بيضاء بالقرميد الأحمر وبنجارتها الخشبيّة البنّيّة وبجوانب سقف غير متناظرة وواجهة يدعمها سياج بمقدار ما تتسع، فإنّي سأشعر كما لو كنت تلقّيت دعوة شخصيّة قسريّة كي أسمّي هذا الشّيء باسم دارة

(١) أقول إسبانيّة لأنّ ازدهار البرجوازيّة الصغيرة في فرنسا جعل هندسة «أسطوريّة» بأكملها من الدارات الخشبية البسكية تزدهر.

الباسك الخشبيّة: أو حتّى أكثر من ذاك، فكأنّها دعوة لأرى فيها أنّها جوهر الباسكيّة نفسها. وذلك لأنّ المتصوّر يتجلّى لي ههنا في كلّ فرادته: إنّه يأتي باحثا عنّي كي يلزمني بالتعرّف على جهاز المقاصد الذي حفّزه ورتّبه هناك كإشارة من حكاية شخصيّة أو كسرّ أو كتواطؤ: هو دعوة [٢١١] حقيقيّة أرسلها إليّ أصحاب الدّارة الخشبيّة. وحتّى تكون هذه الدعوة إلزاميّة، قد رضيت بجميع [أشكال] التّفقير: كل ما كان يسوّغ على الصّعيد التّقني لأن يكون البيت الباسكيّ باسكيّا: فالإسطبل والسلّم خارجيّ وبيت للحَمَام، إلخ. كلّ هذه الأشياء قد زالت: فلم تَبْقَ غيرُ إشارة موجزة ولا تقبل النّقاش. واستعمال حجّة النّقض الشخصيّة هو استعمال صريح جدّا إلى درجة أن أشعر أنّ هذه الدّارة قد بُنيت على الفور لي، مثل كائن سحريّ ظهر في زمني الحاضر بلا أثر من الحكاية التي ولّدته.

ولأنّ هذا الكلام الاستجوابيّ هو في آن واحد كلام مجمّد: فإنّه في اللحظة التي ينجح فيها في الوصول إليّ لحظة الوصول إليّ، يتَعَلّق ويدور على نفسه ويقبض على فكرة غامضة: هو يرتجف ويَبْيَضُّ ويتبرّأ من ذنوبه. إنّ تخصيص هذا المتصوّر يجد نفسه فجأة مبعدا مرّة أخرى عن طريق حَرْفِيّة المعنى. يوجد هناك نوع من التوقيف، بالمعنى الماديّ والقانونيّ للمصطلح معا: ذلك أنّ الاستعماريّة الفرنسيّة تُدِين الزّنجيّ المحيّي بألّا يكون إلّا دالّا آلاتيّا، فالزنجيّ يستدعيني فجأة باسم الاستعماريّة الفرنسيّة؛ ولكن في اللحظة نفسها تصبح تحيّة الزّنجيّ كثيفة وتتزجّج وتتجمّد في حيثيّة أبديّة تهدف إلى تأسيس الاستعماريّة الفرنسيّة. على سطح الغة شيء ما لم يعد يتحرّك: استخدام الدلالة يوجد هناك، مختبئا وراء الواقعة، ويمنحها هيأة إشعاريّة؛ ولكن في الوقت نفسه، تشلّ الواقعة المقصد، وتعطيه شيئا

مثل الشّعور بالضيق، ضيق الجمود: ولكي تجعله بريئا [من ذنوبه] فإنّها تجمّده. وذلك لأنّ الأسطورة هي كلامٌ مسروق ومستعاد. باستثناء أنّ الكلام الذي استعيد ليس تماما ذاك الذي سُرق: فلم يوضع بالضّبط عندما استعيد في مكانه. هذا السّلب الخاطف أو هذه اللحظة الخفيّة من التّزوير هي التي تشكّل المظهر المتآكل للكلام الأسطوريّ.

لا يزال هناك عنصر أخير من الدّلالة يجب فحصه: هو تحفيزها. نحن نعلم أنّ العلامة في اللّغة اعتباطيّة: فلا شيء يجبر «بشكل طبيعيّ» الصّورة السماعيّة شجرة على أن تدلّ على متصوّر شجرة: العلامة هي هنا غير محفّزة. غير أنّ لهذه الاعتباطيّة حدودا، فهي تأتي من علاقات الكلمة الارتباطيّة: يمكن أن تنتج اللّغة قطعة من العلامة كاملة بالمشابهة مع علامات أخرى (على سبيل المثال، يقال في الفرنسيّة *aimable* (محبّ) ولا يقال [٢١٢] *amable*، مشابهة لـ *aime* (أحبّ)). أمّا الدّلالة الأسطوريّة فهي من جهتها ليست أبدا اعتباطيّة. هي دائما في جزء منها محفّزة، وتحوي حتما حصّة من المشابهة. فلكي يلتقي استخدام المثال اللّاتيني بتسمية الأسد، لا بدّ أن تكون هناك مشابهة تتمثّل في مطابقة المسند؛ وحتّى يمكن للاستعماريّة الفرنسيّة أن تستوعب الزّنجيّ الذي يحيّي العلم، يجب أن يكون هناك تماثل بين تحيّة الزنجيّ للعلم وتحيّة الجنديّ الفرنسيّ له. إنّ التّحفيز ضروريّ لخداع الأسطورة ذاتها: أسطورة تلعب على المشابهة بين المعنى والشّكل، ولا توجد أسطورة دون شكل محفّز[1]. إنّه لكي تُسْتَوْعَبَ قوّة التّحفيز في الأسطورة، يكفي

(١) من وجهة نظر الأخلاق، ما يثير القلق في الأسطورة هو على وجه التحديد أنّ شكلها مُحَفَّز. لأنّه إذا كان هناك «صحة»اللغة، فإنّ اعتباطيّة العلامة هو ما

التفكير للحظة في حالة متطرّفة. لديّ هنا أمامي مجموعة من الأشياء تفتقر إلى النّظام حتّى إنّي لا أستطيع أن أجد فيها أيّ معنى؛ يبدو أن الشّكل وهو ههنا محروم من أيّ معنى سابق، لا يمكن أن يُنبت له عروقا للشّبه في أيّ مكان، فتكون الأسطورة بذلك شيئا مستحيلا. ولكن ما يمكن للشّكل أن يتيحه للقراءة دائما هو الاضْطراب نفسه: يمكن له أن يهب دلالة للعبثيّ بأن يجعل من العبثيّ نفسه أسطورة. هذا هو ما يحدث مثلا عندما يخدع المعنى المُشترك السّرياليّةَ: حتّى غياب الحافزلا يحرج الأسطورة؛ لأنّ هذا الغياب سيكون في حدّ ذاته قد صُيِّرَ موضوعيّا بما يكفي ليصبح مقروءا: وأخيرا، غياب الحافز يصبح حافزا من الدّرجة الثّانية، وسوف يصلحُ حالُ الأسْطورة.

التّحفيز أمر لا مفرّ منه. وهو ليس مقطّع الأوصال تقطيعا كثيرا. هو قبل كلّ شيء ليس «طبيعيّا»: فالحكاية هي التي توفّر للشّكل مشابهاته. ومن جهة أخرى لا تكون المشابهة [٢١٣] بين المعنى والمتصوّر البتّة إلّا جزئيّة: فالشّكل يهمل كثيرا من الأشباه ولا يحتفظ إلّا بعدد قليل منها: هو يحتفظ بسقف دارة الباسك الخشبيّة المنحدر ودعاماتها المرئيّة، ويتخلّى عن الدّرج والإسطبل واللّون المؤكسد،

= يؤسّسها. ما هو منفّر في الأسطورة هو اللجوء إلى طبيعة زائفة، هو ترف الأشكال الدّالّة، كما هو الحال في كياناتها التي تزين فائدتها بمظهر طبيعي. إرادة تثقيل الدلالة بكل ما في الطبيعة من ضمان يسبب نوعا من الغثيان: الأسطورة غنية جدا، وما هو زائد لديها هو على وجه التحديد تحفيزها. هذا التقزّز هو نفسه الذي أشعر به إزاء الفنون التي ترفض أن تختار بين الفوزيسْ *physis* (الطبيعة) ومضادّة الفوزيسْ *anti-physis* (المضادّ للطبيعة) وذلك باستخدام الأولى باعتبارها مثالا والثانية باعتبارها اقتصادا. من الناحية الأخلاقية، هناك ضربٌ من الوضاعة في اللّعب على الحبلين.

إلخ. ينبغي للمرء أن يذهب حتى إلى أبعد من ذلك: إلى صورة مجملة تستبعد الأسطورة، أو على الأقلّ تجبرها على ألّا تستوعب منها غير إجمالها. الحالة الأخيرة هي حالة الرّسم الرّديء الذي يقوم كلّيّا على أسطورة «الممتلئ» و«المنتهي» (هو الحالة المعكُوسة ولكن المناظرة لأسطورة العبث: يخادع الشّكل هنا، «غيابا» و[يخادع] هناك طفْحا). ولكن الأسطورة تفضل بشكل عامّ العمل بالاستعانة بصور فقيرة، غير مكتملة، حيث يكون المعنى قد تخلّص بالفعل من الدّهون، وهو على استعداد تامّ لتأدية دلالة ما: مثل الرّسوم الكاريكاتورية والنّقائض والرموز الخ.؛ وأخيرا يُختار الحافز من بين تحفيزات أخرى ممكنة: فأنا أستطيع أن أهب للاستعماريّة الفرنسيّة الكثيرَ من الدّوال الأخرى غير تحيّة عسكرية يؤدّيها زنجيّ: ولنقل جنرالا فرنسيّا يوسّم سنغاليّا أبْتَر اليد، أو راهبةً لطيفة تمدّ كوبًا من شاي التيزانا إلى مواطن من شمال إفريقيا طريح الفراش من الجوع، أو لنقل أيضا معلّما عربيّا أبيض يعلّم صبيانا زنوجا منتبهين إليه: إنّ الصّحافة تتعهّد كلّ يوم بإثبات أنّ مخزن الدّوالّ الأسطورية لا ينضب.

هناك فضلا عن ذلك، تشبيه يشرح بشكل جيّد دلالة الأسطورة: فهي ليست أكثر أو أقلّ اعتباطا من كتابة رمزيّة. الأسطورة هي منظومة كتابة رمزيّة بحتة، حيث لا تزال الأشكال يُحفّزها المتصوّر الذي تمثّله، غير أنّها تفعل ذلك من بعيد ومن دون أن تغطيّ فيه مجموع إمكاناته التّمثيليّة. ومثلما أنّ الكتابة الرّمزيّة قد تركت تاريخيّا وبالتدريج المتصوّر وأصبحت مرتبطة بالصّوت وصارت بالتّالي تحفّز نفسها بنفسها شيئا فشيئا، فإنّ بلى أسطورةٍ مّا يجد نفسه في اعتباطيّة دلالتها: كلّ شيء هناك هو موليير في باقة مجعّدة [في عيادة] طبيب.

قراءة الأسطورة وفكّ رموزها

كيف تُتَلقّى الأسطورة؟ يجب علينا أن نعود هنا مرة أخرى إلى ازدواجية الدالّ الذي [٢١٤] هو في آن واحد، معنى وشكل. يمكن لي أن أنتج ثلاثة أنواع مختلفة من القراءة من خلال التكيّف مع واحد منهما أو مع الآخر أو مع كليهما في وقت واحد[١].

١. إذا كنت أتكيّف مع دالّ فارغ، فسأترك المتصوّر يملأ شكل الأسطورة دونما لبس، وسأجد نفسي من جديد أمام منظومة بسيطة حيث الدّلالة تعود حرفيّة كما كانت: الزنجيّ الذي يحيّي العَلم هو مثال للاستعماريّة الفرنسية، وهو رمز لها. هذا النّوع من التكيّف هو على سبيل المثال، تكيّف منتِج الأسطورة، ذلك المحرّر الصحفيّ الذي ينطلق من متصوّر ويبحث له عن شكل[٢].

٢. إذا كنت أتكيّف مع دالّ ممتلئ أميز فيه بوضوح المعنى من الشكل، وأميّز بالتالي التشويه الذي يفرضه الواحد منهما على الآخر، فسأخرّب دلالة الأسطورة وأتقبّلها وكأنّها تلبيس: فيصبح الزنجيّ الذي يحيّي ذريعةَ الاستعماريّة الفرنسيّة. هذا النوع من التكيّف هو تكيّف عالِم الأساطير: إنّه يفكّ رمز الأسطورة، ويتضمّن تشويها.

٣. أخيرا، إذا كنت أتكيّف مع دالّ الأسطورة وكأنّي أتكيّف مع وحدة من معنى وشكل يتعذّر فكّها، فأنا أتلقى دلالة ملتبسة:

---

(١) الحرية في التكيّف هي مسألة لا تنتمي إلى العلاماتيّة: إنّها رهن لحالة الموضوع الملموسة الموضوع.

(٢) نتلقى تسمية الأسد كمثال خاص بالنحو اللاتيني لأنه وباعتبارنا بالغين، في موقف خلق بالنسبة إليه. سأعود لاحقا إلى قيمة السياق في هذه الخطاطة الأسطوريّة.

فأستجيب لآليّة تشكيل الأسطورة، ولحركيّتها الخاصة، وأصبح قارئَ الأسطورة: الزنجيّ الذي يحيّي لم يعد لا مثالا ولا رمزا، بل أكثر من ذلك بات أقلّ من أن يكون ذريعة: إنّه هو الحضور نفسه للاستعماريّة الفرنسيّة.

للنّوعين الأوّليْن من التّكيّف طابع الثبات، وهما تحليليّان؛ ويدمّران الأسطورة، إمّا بإظهار مقصدها وإمّا بالكشف عن قناعها: الأوّل منهما وَقِحٌ، والثّاني مزيلٌ للخداع. وأمّا النوع [٢١٥] الثالث من التكيّف فحركيّ، يستهلك الأسطورة وفقا للغايات نفسها التي تقف وراء بنيتها: إذ يعيش القارئ الأسطورة كحكاية حقيقية وغير واقعيّة في آن واحد.

إذا كان المرء يرغب في أن يربط خطاطة أسطوريّة بتاريخ عامّ، ويشرح كيف أنّها تستجيب لمصالح مجتمع محدّد؛ وباختصار، إنْ كان عليه أنْ يمرّ من العلاماتيّة إلى الأيديولوجيا، فإنه يتعيّن عليه بالتأكيد أن يتّخذ له مكانا في مستوى النّوع الثّالث من التكيّف: ذلك أنّ قارئ الأسطورة نفسه هو من عليه أنْ يكشف عن وظيفتها الأساسيّة. كيف يَتلقّى اليوم الأسطورةَ؟ إنْ كان يتلقّاها بطريقة بريئة، فما هي الفائدة المقدّمة له هناك؟ وإنْ كان يقرؤها قراءة متعقّلة مثلما يفعل عالم الأساطير، فما قيمة الذّريعة التي يُقدّمها؟ إنْ كان القارئ لا يرى في الزنجيّ المحيّي ولاءً للاستعماريّة الفرنسيّة، فإنّه سيكون من غير النافع أن تحمّل الأسطورة بتلك الدلالة؛ وإنْ رأى ذلك، فإنّ الأسطورة لن تكون أكثر من قضيّة سياسيّة أُعْرب عَنْها بأمانة. باختصار إمّا أنْ يكون مقصد الأسطورة على درجة كبيرة من الغموض يستحيل معها أن يكون فعّالا، وإمّا أنْ يكون مقصدها على درجة كبيرة من الوضوح تجعلها فجّة. في كلتا الحالتين أين يكمن الالتباس؟

ليس هذا سوى خيار كاذب بين شيئين. فالأسطورة لا تخفي شيئا ولا تظهر شيئا: هي تشوّه. الأسطورة ليست كذبة ولا اعترافا: بل هي انعطاف. تجد الأسطورة لنفسها، وقد وضعت أمام الخيار الذي ذكرته قبل حين، مخرجًا ثالثا. وتحصل، هي المهدّدة بالاختفاء إنْ هي سلّمت لأيّ من التكييفيْن الأوّليْن، على الخروج من هذا المكان الضيق بحلّ توفيقيّ. ها هو الحلّ التوفيقيّ: الأسطورة التي عُهد إليها بأن «تنقل» متصوّرا قصْديّا، لن تلقى من اللّغة إلّا الخيانة، لأنّ اللغة لا تقدر إلا على محو المتصوّر إنْ هي أخفته أو أنْ تكشف عنه إنْ هي قالته. وسيتيح وضع منظومة علاماتيّة ثانية للأسطورة بأن تهرب من هذه الورطة: فلن تفعل وهي محشورة بين أن تكشف النّقاب عن المتصوّر أو تتخلّص منه، غير أنْ تطبّعه.

نحن نقف هنا على مبدأ الأسطورة ذاته: هي تحوّل الحكاية إلى طبيعة. ولقد بات مفهوما الآن لماذا يمكن في نظر مستهلك الأساطير، لمقصد المتصوّر أي القدح الشخصيّ، أنْ يظلّ جليّا دون أن يبدو معنيّا رغم ذلك: السّبب الذي يجعل الكلام الأسطوريّ مُتلفّظا به سبب واضح تماما، غير أنّه يجمّد فورا في طبيعة ما. إنّ ذلك السّبب لا يُقرأ بما هو [٢١٦] دافع، ولكن بما هو سَبَبٌ. إنْ أقرأ الزنجيّ المحيّي على أنّه رمز أصليّ للاستعماريّة، فعليّ أن أبطل حقيقة الصّورة، إنّها تفقد قيمتها في عيْني وهي تتحوّل إلى أداة. وعلى العكس من ذلك، إنْ أفكّ رمز تحيّة الزنجي على أنّها ذريعة للاستعماريّة، أدمّرْ أيضا وبكل تأكيد الأسطورة بتعلّة وضوح دوافعها. ولكن بالنسبة إلى قارئ الأسْطورة، النتيجة مختلفة تماما: فكلّ شيء يحدث كما لو كانت الصّورة تثير بشكل طبيعيّ المتصوَّر، وكما لو كان الدالّ يؤسّس المدلول: إذ توجد الأسطورة بداية من

اللّحظة الدقيقة التي تمرّ فيها حالة الاستعماريّة الفرنسيّة إلى حالة الطّبيعة: فالأسطورة هي كلام مبرّر بشكل مفرط.

إليك مثالا جديدا من شأنه أن يُفهمك بشكل واضح كيف أنّ قارئ الأسطورة يصل فيها إلى عقلنة المدلول بالدّالّ. نحن في شهر يوليو، وأنا أقرأ عنوانا بارزا في فرانس-سوار *France-Soir*: **الأسعار: التّراجع الأوّل. الخضروات: بدأ التّخفيض**. دعونا نرسم بسرعة الخطاطة العلاماتيّة: المثال هو جملة والمنظومة الأولى فيه لغويّةٌ محض. ودالّ المنظومة الثّانية يتألّف هنا من عدد معيّن من العناصر المعجميّة العارضة (الكلمات: أوّل، بدأ، [تخفيض[1]])، أو المطبعيّة: الحروف العظيمة في عنونة صدر الصّحيفة حيث يستقبل القارئ عادة أخبار العالم الرئيسة. والمدلول أو المتصوّر هو ما يجب أن يسمّى بلفظة حوشيّة محدثة ولكن لا يمكن تجنّبها هي: الحكوميّة، والحكومة تقدمها الصّحافة الوطنية باعتبارها جوهر الفعاليّة. وتتّضح دلالة الأسطورة بوضوح كالتالي: أسعار الفواكه والخضروات آخذة في الانخفاض لأنّ الحكومة قرّرت ذلك. لكنْ حَدَثَ، وهذه حالة نادرة إلى حدّ ما، أنّ الصّحيفة نفسها، إمّا للأمانة وإمّا للنّزاهة، أسقطتْ في سطرين في أسفل الصفحة الأسطورة التي كانت قد وضعتها للتوّ؛ وأضافت (صحيح أنّ ذلك كان مكتوبا بحروف صغيرة): «انخفاض الأسعار يَسَّرَهُ رجوعُ الوفرة الموسميّة». هذا المثال مفيدٌ لسببيْن. أوّلا يظهر فيه بوضوح الطابع الانطباعيّ للأسطورة: فما ينتظره المرء منها هو تأثير مباشر: لا يهمّ إن كانت الأسطورة بعد ذلك مُسقطة أم لم تكنْ، ويفترض أن يكون تأثيرها

(١) المعقوف في النصّ الأصلي. [المترجم]

أبلغ من [٢١٧] التفسيرات العقلانيّة التي قد تكذّب لاحقا. وهذا يعني أنّ قراءة الأسطورة تستنفد فجأة. ألقي نظرة سريعة على فرانس سوار في يد من يُجاورني: لا أقطف منها غير معنى فقط معنى، ولكني أقرأ فيه دلالة حقيقيّة؛ أتلقّى حضور الأثر الحكوميّ في انخفاض أسعار الفواكه والخُضار. هذا كلّ شيء، وهذا يكفي. قراءة الأسطورة بأكثر انتباها لن تزيد بأيّة حال من الأحوال في قوّتها ولا في فشلها: فالأسطورة هي في نفس الوقت غير كاملة وغير قابلة للنّقاش؛ لا الزمن ولا المعرفة يضيفان إليها شيئا أو ينقصان منها شيئا. ثمّ إنّ تطبيع المتصوّر الذي قدّمته للتوّ حول الوظيفة الأساسيّة للأسطورة هو ههنا نموذجيّ: في منظومة أولى (لغويّة حصرا)، ستكون السّببية طبيعيّة حرفيّا: تنخفض أسعار الفواكه والخضار لأنّ الموسم موسمها. وفي المنظومة الثّانية (الأسطورة)، ستكون السّببيّة اصطناعيّة وكاذبة؛ ولكنّها تزحف إذا جاز التعبير، في عربات الطّبيعة. هذا هو السّبب الذي يجعل الأسطورة تعاش على أنّها كلام بريء: وليس لأنّ مقاصدها مخفيّة: إذا كانت مخفية فإنّها لا يمكن أن تكون فعّالة؛ ولكن لأنّها قد تطبّعت.

ما يسمح للقارئ في الواقع بأن يستهلك الأسطورة ببراءة هو أنّه لا يرى فيها منظومة علاماتيّة، ولكنّه يرى فيها منظومة استقرائيّة حيث لا يُوجد سوى التكافؤ؛ إنّه يرى نوعًا من العمل السّببي: الدالّ والمدلولُ لهما في نظره، علاقاتُ طبيعةٍ. ويمكن التّعبير عن هذا الالتباس بشكل آخر: كلّ منظومة علاماتيّة هي منظومةُ قيمٍ؛ بينما يحمل مستهلك الأسطورة الدّلالة على أنّها منظومةُ وقائعَ: إذ تُقرأ الأسطورة كما لو كانت منظومةً واقعانيّةً، في حين أنّها ليست غير منظومة علاماتيّة.

الأسطورة لغةً مسروقة

ما هي خصّيصة الأسطورة؟ هي أنْ تحوّل معنى إلى شكل. وبعبارة أخرى، الأسطورة هي [٢١٨] دائما سَرقة للّغة. أنا أسْرق الزنجيّ الذي يحيّي والدّارة الخشبيّة البيضاء والبنّيّة، والانخفاض الموسميّ في أسْعار الفاكهة، لا لأجْعل منها أمثلة أو رموزا، ولكنْ لكي أطبِّع من خلالها الإمبراطوريّة وميلي للأشياء الباسكيّة والحكومة. هل أنّ كلّ لغة أولى هي بالضرورةِ فريسةُ الأسطورة؟ ألا يوجد أيّ معنى يمكن أن يقاوم هذا الأسْر الذي يكون فيه الشكل هو الخطر المحدق؟ في الواقع، لا شيء يمكن أن يكون في مَأمن من الأسطورة، يمكن للأسطورة تطوير خُطاطتها الثّانيَة انطلاقا من أيّ معنى، وكما رأينا، يمكن أن يتمّ ذلك انطلاقا من الحرمان من المعنى نفسه. ولكن جميع اللغات لا تقاوم بنفس الشّكل.

اللّسان الذي هو اللغة التي تسرقها في الغالب الأعمّ الأسطورة، لا يوفّر غير مقاومة ضعيفة. واللسان يحتوي في حدّ ذاته على بعض التّرتيبات الأسْطورية، وعلى مخطّط أوّلي لجهاز من العلامات يقصد منها إظهار المقصد الذي دعا إلى استخدامها: هو ما يمكن أن يُسمّى تعبيريّة اللّسان. فصيغة الأمر Impératif أو صيغة الاحتمال Subjonctif [في الفرنسيّة] على سبيل المثال، هما شكلُ مدلولٍ خُصوصيّ ومختلف عن المعنى: والمدلول هو هنا إرادتي أو التماسي. لهذا السّبب عرّف بعض اللّسانيّين صيغة الإخبار Indicatif على سبيل المثال، بأنّها حالة صفر أو درجة صفر، بالمقارنة مع صيغة الاحتمال أو الأمر. لكن في الأسْطورة المتشكّلة بامتلاء لا يكون المعنى أبدًا في الدّرجة الصفر، وهذا هو السّبب في أنّ المتصوّر يمكن أن يحرّفه ويطبعه بغير طابعه الأصليّ. يجب علينا

أن نتذكّر مرّة أخرى أنّ الحرمان من المعنى ليس بأية حال من الأحوال درجة صفرا: هذا هو السّبب في أنّ الأسطورة يمكن لها تماما أن تستوعبه وأن تمنحه مثلا الدلالة على العبثيّة والسّريالية، الخ. في النهاية، ليس هناك إلّا الدّرجة الصّفر التي يمكن أن تقاوم الأسطورة.

اللّسان ينسجم مع الأسْطورة بطريقة أخرى: فمن النّادر جدّا أن يفرض عليها في البداية معنى ممتلئا، لا يقبل التّشويه. ومردّ ذلك إلى ما في متصوّرها من تجريد: فمتصوّر شجرة غامض ينسجم مع إمكانات متعدّدة. لا شكّ في أنّ اللّسان يتصرّف في جهاز له نزعة تخصيصيّة تماما (هذه الشجرة، الشجرة التي، الخ). ولكن يظلّ هناك دائما حول المعنى النهائيّ سُمك افتراضي حيث تسبح معان أخرى ممكنة: يمكن للمعنى دائما تقريبا أنْ يؤوّل. يمكن القول إنّ اللّسان يقدّم للأسطورة معنى مفرغا. يمكن للأسطورة بيسر أن [٢١٩] تتسرّب إليه وأن تنتفخ فيها: إنّها سرقة بواسطة الاستعمار(على سبيل المثال: بدأ الانخفاض في الأسْعار. ولكن أيّ انخفاض؟ هلْ ذاك الذي سببه الموسم أو الذي وراءه الحكومة؟ هنا تُحدث الدّلالة لنفسها بنفسها تشويش أداة التعريف، على الرّغم من أنّه تعريف [عهديّ]).

عندما يكون المعنى ممتلئا جدّا حتّى تقدر الأسطورة على اجتياحه، فإنّها تدور حوله وتختطفه بأكمله. هذا ما يحدث للّغة الرياضية. هي في حدّ ذاتها، لغة لا يمكن أن تكون مشوّهة، وقد اتخذت جميعُ الاحتياطات الممكنة ضد التّأويل: ما من دلالة طفيليّة يمكن أنْ تتسرّب إليها. وهذا هو بدقّة السّبب الذي يجعل الأسْطورة تجرفها دفعة واحدة؛ ستحمل صيغة رياضية شبيهة بهذه

($E = mc^2$) (ط = ك س٢)[١]، وستصنع من هذا المعنى الذي لا يتبدّل، الدالّ الخالص للرّياضياتيّة. يمكننا أن نرى أنّ ما سرقته الأسطورة هنا هو مقاومة، وهو نقاء. ويمكن أن تصل الأسطورة إلى كلّ شيء وأن تُفْسِد كلّ شيء حتّى الحركة نفسها التي تمتنع عليها إلى درجة أنّه كلّما كانت اللّغة الأداة تقاوم في البداية كانتْ دعارتُها في النّهاية أكبر: من يقاوم كلّيا يستسلمْ هنا كلّيًا: أينشتاين من جهة، وباري ماتش من الجهة الأخرى. يمكن للمرء أن يعطي صورة مؤقّتة لهذا الصّراع: فلغة الرّياضيّات هي لغة تامّة تستمدّ كمالها نفسَه من هذا الموت المُسلّم به؛ أمّا الأسطورة فهي على العكس من ذلك، لغة لا تريد أن تموت: إنّها تنتزع من المعَاني التي تتغذّى حياة أخرى ماكرة سافلة، وتغريها بمهلة مصطنعة تستقرّ خلالها بشكل مريح وتحوّلها إلى جثث ناطقة.

إليك لغةً أخرى تقاوم الأسطورة بقدر ما أوتيت من جهد: هي لغتنا الشّعريّة. الشّعر [٢٢٠] المعاصر[٢] منظومة علاماتيّة رجعيّة. وبينما تسْعى الأسطورة إلى دلالة ما فوق، وإلى تضخيم المنظومة الأولى، يحاولُ الشّعر على العكس من ذلك، أن يستعيد دلالة ما

---

(١) طاقة = كتلة . سرعة الضوء ٢ . [المترجم]

(٢) الشعر الكلاسيكي، سيكون على العكس من ذلك، منظومة أسطورية بقوة، بما أنه يفرض على المعنى مدلولا إضافيًا، وهو الانتظام. فبيت الشعر الفرنسي المعروف بالألكسندران alexandrin على سبيل المثال، له على حد سواء قيمة معنى الخطاب وقيمة دال لمجموع جديد، وهو دلالته الشعرية. النجاح عندما يحدث، يأتي من درجة الانصهار الظاهري لمنظومتين. ويمكن أن نرى الأمر: لا يتعلّق الأمر البتة بانسجام بين المحتوى والشكل، ولكن بابتلاع أنيق لشكل في آخر. بالأناقة أعني الاستخدام الأكثر اقتصادا للوسائل. إنّه بفعل الإسراف الضارب في القدم، يخلط النقد بين المعنى والمغزى. اللسان ليس إلّا منظومةَ أشكال، والمعنى هو شكل.

تحت، وهي حالة ما قبل علاماتيّة[1] للّغة؛ وباختصار، يحاول تحويل العلامة إلى معنى: وهدفه الأسمى-الجانِحُ- سيكون الوصولَ لا إلى معنى الكلمات، ولكن إلى معنى الأشياء نفسها[2]. لهذا السّبب هو يعكّر صفو اللغة، ويزيد بقدر ما يمكن من تجريد المتصوّر ومن اعتباطيّة العلامة ويمطّط إلى الحدّ الأقصى العلاقة بين الدالّ والمدلول. إنّ بنية المتصوّر «العائمة» تُستغلّ هنا إلى أقصى حدّ: على عكس ما يحدث في النّثر، فكلّ الإمكانات من المدلولات التي تحاول الشّعريّة تحقيقها على أمل أن تصل أخيرا إلى نوع من الجودة المتعالية للشّيء، لها معناها الطّبيعي (وليس الإنسانيّ). من ثمّ جاءت الطّموحات ذات المنزع الجوهريّ للشّعر، والاقتناع بأنّه هو الوحيد الذي يدرك الشّيء ذاته، بما أنّه على وجه التحديد، يريد أن يكونَ لغةً مضادّة. خلاصة الأمر أنّه من بين كلّ أولئك الذين يستخدمون الكلام، الشّعراء هم الأقلّ شكلانيّة، لأنّهم هم الوحيدون الذين يعتقدون أنّ معنى الكلمات ليس إلّا شكلا لا يمكن للواقعيّين الذين هم كذلك أن يكتفوا به. هذا هو السّبب في أنّ شعرنا الحديث دائما ما يؤكد بأنّه قتلٌ للغة، وأنّه نوع من المشابهة الفضائيّة الملموسة للصّمت. الشعر يحتل الموقع العكسيّ للأسطورة: الأسطورة هي منظومة علاماتيّة تدّعي بأنّها تتخطّى نفسها

---

(١) في النصّ الفرنسي présémologique وهذه عبارة لا وجود لها في النصّ الفرنسي وفيه خطأ مطبعي إذ أصل العبارة présémiologique مثلما سيتأكّد ذلك في استعمال لاحق (انظر ص: ٢٢٢). غير أنّ بعض الدراسات باللغة الفرنسية استعملت العبارة محرّفة. [المترجم]

(٢) نحن نتعامل هنا هنا مع المعنى، كما في استخدام سارتر له، باعتباره كيفيّة طبيعيّة من الأشياء، تقع خارج منظومة علاماتية (سانت-جينيت، Saint Genet، ص ٢٨٣).

إلى منظومة واقعيّة؛ أمّا الشّعر فهو منظومة علاماتيّة تدّعي أنّها تتراجع إلى منظومة ماهويّة.

ولكن يتعلّق الأمرُ هنا مرة أخرى، كما هو الحال في لغة الرياضيات، بمقاومة الشعر التي تجعله فريسة مثالية للأسطورة: الفوضى الظاهرة في ترتيب العلامات، وهو وجه شعريّ لنظام جوهريّ، تلتقطه الأسطورة، وتحوله إلى دالّ فارغ سوف يستخدم للدّلالة على الشّعر. وهذا ما يفسرالطابع المستلاح للشعر الحديث: عن طريق رفضه الشديد للخرافة، يستسلم الشّعر لها ويداه مغلولتان إلى قدميه. على العكس من ذلك، فإنّ القاعدة في [٢٢١] الشّعر التقليديّ كانت تشكّل أسطورة حولها توافُق، اعتباطيّتها السّاطعة على درجة كبيرة من الإتقان، بما أنّ توازنَ منظومة علاماتيّة ينبع من اعتباطيّة علاماتها.

التّوافق الطّوعيّ على الأسْطورة يمكن في الواقع أن يحدّد كلّ أدبنا التّقليديّ. فهذا الأدب هو من النّاحية المعياريّة، منظومة أسطوريّة مميّزة: هناك معنى هو معنى الخطاب وهناك دالّ هو نفس هذا الخطاب بما هو الشّكل أو الكتابة وهناك مدلول هو متصوّر الأدب وهناك دلالة هي الخطابُ الأدبيّ. لقد تناولت هذه المسألة بالدّرس في كتاب *Le Degré zéro de l'écritue* (الدّرجة الصّفر للكتابة) الذي لم يكن في مجمله إلّا أسطوريّة عن اللغة الأدبية. لقد عرّفت فيه الكتابة على أنّها دالّ للأسطورة الأدبية، أي بما هي شكل ممتلئ بعدُ بالمعنى ويتلقّى من متصوّر الأدب دلالة جديدة[١]

(١) الأسلوب، على الأقل كما عرّفته، ليس شكلا، لا يدخل في اختصاص تحليل علامياتي للأدب. الأسلوب في الحقيقة هو مادة تهدده باستمرار الشكلنة. فهو قبل كلّ شيء، يمكن أن يتدهور تماما عند الكتابة: هناك كتابة من نوع مارلو

واقترحتُ أنّ التاريخ وهو يغيّر وعي الكاتب، قد أثار من مائة سنة خلت تزيد أو تنقص، أزمة أخلاقيّة للّغة الأدبيّة: الكتابة كشفت عن قناعها بما هي دالّ، وكشفَ الأدب عن قناعه بما هو دلالة. وعاج الكاتب بعنف وهو يرفض الطبيعة المزيّفة للغة الأدبيّة التقليدية، في اتّجاه معاكس لطبيعة اللغة. كان تخريب الكتابة الفعْلَ الجذريّ الذي من خلاله حاول عددٌ من الكتّاب رفض الأدب كمنظومة أسطوريّة. وكانت كل ثورة من هذا النوع قتلا للأدب بما هو دلالة: فكلّ [٢٢٢] الثّورات سلّمت باختزال الخطاب الأدبيّ إلى منظومة علاماتيّة بسيطة، أو حتى في حالة الشعر، باختزاله إلى منظومة ما قبل علاماتيّة: وهذه مهمّة جبّارة كانت تتطلّب أنواعا جذريّة من السّلوك: فمن المعروف أنّ البعض ذهبَ إلى حدّ التّخريب الصّريح للخطاب، ذهب إلى الصمت -الحقيقيّ أو المنقول- الذي يظهر باعتباره السّلاح الوحيد الممكن ضدّ القوّة الرئيسيّة للأسطورة: وهو تكرارها.

وهكذا يبدو أنّه من الصّعب للغاية اختزال الأسطورة من الدّاخل: لأنّ هذه الحركة حتّى وإن قام بها المرءُ من أجل الهروب منها، فإنّه يصبح بدوره فريسةً للأسطورة: يمكن للأسطورة دائما وفي نهاية الأمر، أن تدلّ على المقاومة التي تجابَه بها. والحقّ أنّ أفضل سلاح ضدّ الأسطورة هو ربّما جعلها خادعة بدورها، هو أن تنتج أسطورة اصطناعيّة: وهذه الأسطورة المُعادُ تشكيلها ستكونُ في

= Malraux، وحتى عند مالرو في مالرو نفسه. ثم، يمكن للأسلوب أن يصبح تماما لغة معينة، تلك التي يستخدمها الكاتب لنفسه ولنفسه فقط: الأسلوب يصبح عندئذ نوعا من أسطورة وحدة الذات، اللغة التي بها يحدّث الكاتب نفسه. فمن السهل أن نفهم أنه في مثل هذه الدرجة من التصلب، يستنجد الأسلوب بفك للرموز ، بنقد عميق. أعمال Richard J. P. ريتشارد هي مثال على هذا النقد الضروري للأساليب.

الواقع أسطوريّة حقيقيّة. بما أنّ الأسطورة تسرق لغة، فلماذا لا تُسرق الأسْطورة؟ كلّ ما هو مطلوب هو استخدامها كنقطة انطلاق لسلسلة علاماتيّة ثالثة، أن تطرح دلالتها على أنّها طرف أوّل من أسطورة ثانية. إنّ الأدب ليقدّم بعض الأمثلة الكبيرة من هذه العلامّيات الاصطناعيّة. سأكتفي ههنا باستحضار بوفارد وبيكوشاي *Bouvard et Pécuchet* لفلوبير *Flaubert*. هو ما يمكن أن نسمّيه أسطورة تجريبية وأسطورة من الدّرجة الثّانية. بوفارد وصديقه بيكوشاي يمثّلان نوعًا معيّنا من البرجوازيّة (التي تتصارع بالمناسبة، مع الطّبقات البرجوازيّة الأخرى): ويشكّل خطابهما بعْد نوعا من الكلام الأسطوريّ: في اللسان معنى بالفعل، ولكنّ هذا المعنى هو الشّكل الفارغ لمدلول متصوّريّ يمثّل ههنا نوعا من النّهم التّقنيّ. اجتماع المعنى والمتصوّر يُشّكل في هذه المنظومة الأسطوريّة الأولى دلالة هي بلاغة بوفار وبيكوشاي. عند هذه النّقطة (أنا أفكّك من أجل ضرورات التّحليل) يتدخّل فلوبير: سيركّب لهذه المنظومة الأسطوريّة الأولى التي هي بالفعل منظومة علاماتيّة ثانية، سلسلة ثالثة فيها تكون الدّلالة الحلقة الأولى أو الطّرف النهائيّ للأسطورة الأولى: بلاغة بوفار وبيكوشاي ستُصبح شكلا للمنظومة الجديدة؛ وسيكون المتصوّر هنا ما ينتجه فلوبير نفسه، بنظرة فلوبير إلى الأسطورة التي بناها [٢٢٣] بوفار و بيكوشاي لنفسيهما: سيكون [المتصوّر] ضعف الإرادة الرّاسخة في جبلّتهما وعدم رضاهما بالارتياح وبديلهما المثير للذّعر من تعلّمهما، باختصار سيكون المتصوّر ما أرغب في تسميته (ولكنّي أشعر أنّ في الأفق صواعق): البوفاريّة البيكوشيّة. أمّا الدليل النهائي فهو الكتاب، أي بوفار وبيكوشاي عندنا. قوّة الأسطورة الثّانية أنّها تبني الأسطورة الأولى

بسذاجة ملموحة. استسلم فلوبير لِترميم أثريّ حقيقيّ لكلام أسطوريّ معيّن: إنّه ضرب من ترميم على طريقة فيولاي-لو-دوك Viollet-le Duc ينتمي إلى إيديولوجية برجوازيّة معيّنة. ولكنّه أقلّ سذاجة من فيوليت-لي-دوك؛ فلقد تجهّز فلوبير لإعادة تشكيله بزخارف تكميليّة تزيل الوهم عنه. هذه الزّخارف (التي هي شَكل الأسْطورة الثّانية) لها طابعٌ احتماليّ: فهناك شبه تكافؤ بين التّرميم الاحتماليّ لخطابات بوفار وبيكوشاي ومنزع ضعف الإرادة[١].

فضْل فلوبير (وفضل كل الأسطوريّات الاصطناعية: هناك أساطير اصطناعية مميّزة في أعمال سارتر)، هو أنه أعطى للمشكلة الواقعيّة حلّا علاماتيّا صريحا. لا جَرَمَ أنّه فضل غير مكتمل، لأنّ إيديولوجيا فلوبير لم يكن لها على الإطلاق شيء من الواقعيّة، فعنده أنّ البرجوازيّ ليس إلّا بشاعة جماليّة؛ لكنّه تجنّب على الأقل الخطيئة الكبرى في المسائل الأدبيّة، تلك الخطيئة التي تتمثّل في خلط بين الواقعيّ الأيديولوجيّ والواقعيّ الأسطوريّ. فالواقعية الأدبيّة بما هي إيديولوجيا، لا تعتمد على الإطلاق على اللّغة التي يتحدّث بها الكاتب. إنّ اللّغة هي شكل فلا يمكن أن تكون لا واقعيّة ولا غير واقعيّة. كلّ ما يمكن أن تكونه هو أن تكون أسطورية أو لا أو ربما كما هو الحال في بوفار وبيكوشاي، أن تكون نقيضة للأسطوريّة. لكن وللأسف، لا يوجد أيّ شعور بالنّفور بين الواقعيّة والأسطورة. ونحن نعرف في الغالب كم أنّ أدبنا «الواقعيّ» هو أدب أسطوريّ (لن يكون إلّا بمثابة أسطورة بذيئة من الواقعيّة)، وكم أنّ لأدبنا «غير الواقعيّ» الاستحقاق على الأقلّ ليكون أدبا أسطوريّا

(١) شكل احتمالي لأنه بهذه الطريقة تعبّر اللاتينيّة عن «الأسلوب غير المباشر أو الخطاب غير المباشر»، وهو أداة لإزالة الوهم مثيرة للإعجاب.

بدرجة أقلّ. وبطبيعة الحال، فإنّ من الحكمة [٢٢٤] أن يكون تعريف واقعيّة الكاتب باعتبارها مشكلة أيديولوجيّة أساسا. هذا بالتأكيد لا يعني أنّه لا توجد أيّة مسؤوليّة للشّكل تجاه الواقع؛ بيد أنّ هذه المسؤوليّة لا يمكن قياسها إلا بعبارات علاماتيّة. إنّ الشّكل لا يمكن أن يُحكم عليه (بما أنّنا في محاكمة) فقط كدلالة، ولا كتعبير. ومن غير المتوقّع أنْ تكون لغة الكاتب مكلّفة بتمثيل الواقع، ولكن بأن تدلّ عليه. وهذا ينبغي أن يفرض على النّقد واجب استخدام اثنيْن من الأساليب المتميزة بدقّة: يجب التّعامل مع واقعيّة الكاتب إمّا بوصفها مادّة إيديولوجيّة (على سبيل المثال: الموضوعات الماركسية في عمل بريخت)، وإمّا كقيمة علاماتيّة (الموادّ، الممثّل، والموسيقى، والألوان في فنّ المسرحة البريختيّة). وسيكون المثاليّ بالطّبع الجمع بين هذين النوعين من النّقد؛ الخطأ الثّابت هو الخلط بينهما: للأيديولوجيّة أساليبها وللعلاميّة أساليبها.

البرجوازيّة مجتمعا مجهولَ الاسم

الأسطورة تتأقلم مع التّاريخ في نقطتين اثنتيْن: تتأقلم معه من خلال شكلها الذي لا يكون محفّزا إلّا نسبيّا، ومن خلال متصوّرها وهو تاريخي بطبيعته. ويمكن للمرء بالتّالي أنْ يتصوّر دراسة زمانيّة للأساطير إمّا بإخْضاعها إلى الاستذكار (وهو ما يعني تأسيس ميثولوجيا تاريخيّة) وإمّا بتعقّب بعض أساطير الأمس وصولا إلى حدّ شكلها الحالي (وهو ما يعني ممارسة تاريخ مستقبليّ). وأنا إنْ بقيت هنا عند رسم آنيّ للأساطير المعاصرة، فذلك لسبب موضوعي: فمجتمعنا هو حقل متميّز من الدّلالات الأسْطورية. ويجب أن نذكر الآن السّبب.

مهما كانت الحوادث والتسويات والامتيازات والمغامرات السّياسيّة، ومهما كانت التّغييرات التي يجلبها التّاريخ لنا سواء أكانت تقنيّة أم اقتصاديّة أم حتّى اجتماعيّة، فإنّ مجتمعنا لا يزال مجتمعا برجوازيّا. أنا لا أنسى أنه في فرنسا ومنذ عام ١٧٨٩ تعاقبت عدّة أنواع من [٢٢٥] البرجوازية على السّلطة؛ ولكنّ الوضع العميق ظلّ قائما، وهو وضعُ نظام معيّن من الملكيّة ينتمي إلى طبقة ما وإلى أيديولوجيّة معينة. لكن تحدث ظاهرة مميّزة في تسمية هذا النّظام: فالبرجوازيّة بما هي حقيقة اقتصاديّة، تسمّى دون صعوبة: الرّأسماليّة تعلن عن نفسها[١]. والبرجوازيّة بما هي حقيقة سياسيّة، لها بعض الصّعوبة في الاعتراف بنفسها: فليس هناك أحزاب «برجوازية» في مجلس النّوّاب. والبرجوازيّة بما هي حقيقة أيديولوجية، تختفي تماما: لقد محت البرجوازيّة اسمها وهي تمرّ من الواقع إلى تمثيله ومن الإنسان الاقتصاديّ إلى الإنسان العقليّ. لقد رتّبت لنفسها حقائق ولكنّها لم تنسّق مع القيم؛ هي تُخضع لقانونها عمليّة حقيقيّة من التّسميات السّابقة: إذْ تُعرّف البرجوازيّة نفسها بأنّها الطبقة الاجتماعيّة التي لا تريد أن يكون لها اسم. «البرجوازية» و«البرجوازية الصغيرة» و«الرأسماليّة»[٢] و«البروليتاريا»[٣] هي مواضع

---

(١) «حُكم على الرأسمالية بأن تجعل العامل ثريّا» ، هذا ما تخبرنا به [باري] ماتش Paris Match

(٢) كلمة «الرأسمالية» ليست محرمة اقتصاديا، هي كذلك ايديولوجيّا. فإنه لا يمكن أن تدخل في معجم التمثيلات البرجوازية. ينبغي أن نكون في مصر على عهد الملك فاروق حتّى يمكن لمحكمة أن تدين علنا متهما بـ«دسائسه المعادية للرأسمالية».

(٣) البرجوازية لا تستخدم البتة كلمة «بروليتاريا» التي تشتهر بأنّها أسطورة لليسار إلّا إذا كان لها مصلحة في أن تتخيّل أن البروليتاريا قد أضلّها الحزب الشيوعي.

لنزيف متواصل: يستمرّ المعنى في السّيلان خارجها إلى أن يصبح الاسم غير مناسب لها.

وظاهرة التّسيمة السّابقة هذه مهمّة؛ دعونا ندرسها قليلا عن كثب. يحدث نزيف الاسم البرجوازيّ سياسيًا من خلال فكرة الأمّة. كانت هذه فكرة تقدميّة في عصرها واستُخدمت في إقصاء الأرستقراطية. أمّا اليوم فإنّ البرجوازية تذوب في الأمّة، حتّى لو تجشّمت من أجل القيام بذلك عناء استبعاد العناصر التي تقرّر لديها أنّها أجنبيّة (الشّيوعيّون). هذه التوفيقيّة الموجّهة تسمح للبرجوازية بجنْي الدّعم العدديّ من حلفائها المؤقّتين، ومنْ جميع الطّبقات الوسيطة وبالتالي التي ممّن هم 'بلا شكل'. الاستخدام الذي صار بعد مطوّلا لم يقدر على أن يُبطل بعمق التّسييس في كلمة أمّة. فالمرتكز السّياسيّ ما يزال هناك، وقريبا جدًّا [من السّطح]؛ وهذا الظرف أو ذاك يجعله يظهر فجأة: فهناك في مجلس النّوّاب بعض [٢٢٦] الأحزاب «القوميّة»، والتّوفيق الاسميّ يُظهر هنا ما كان يزعم إخفاءَه: يظهر تفاوتا ضروريًا. نحن نرى ذلك، نرى أنّ المعجم السّياسيّ للبُرجوازيّة قد سَلّم بعدُ بأنّ هناك كلّيًا: والسّياسة في ذاتها هي بالفعل تمثيل، هي جزء من الأيديولوجيا.

في نهاية المطاف، تصطدم البرجوازية سياسيًا، على الرغم من الجهد العالميّ المبذول من أجل معجمها، بنواة مقاومة هي في جوهرها الحزب الثوريّ. ولكنّ الحزب لا يمكن أن يشكّل إلّا ثراء سياسيًا: ففي المجتمع البرجوازيّ، ليس هناك لا ثقافة بروليتاريّة ولا أخلاق بروليتاريّة، لا يوجد فنّ بروليتاري. أمّا إيديولوجيًا، فكلّ ما ليس برجوازيًا ملزمٌ بالاقتراض من البرجوازية. وهكذا يمكن أن تملأ الأيديولوجيّة البرجوازيّة كلَّ شيء، وبذلك تفقد هناك اسمها دُون

خطر: لا أحد هنا سوف يردّه إليها. يمكن للبرجوازيّة أن تصنّف المسرح والفنّ والإنسان البرجوازيّ ودون مقاومة، تحت نظائرها الأبديّة. وفي كلمة، يمكن لها أنْ تُسند الأسماءَ السّابقة لنفسها من دون ضبْط للنّفس عندما لا يكون هناك إلّا طبيعة بشريّة واحدة: هنا التخلّي عن الاسم البرجوازيّ يكون كاملا.

هناك بلا شكّ ثورات ضدّ الأيديولوجيا البرجوازية. هذا هو ما يسمّى عموما الطليعيّة. غير أنّ هذه الثورات محدودة اجتماعيّا، فهي لا تزال قابلة لأن تسْتعاد. أوّلا، لأنّها تأتي من جزء صغير من البرجوازيّة نفسها، فهي تأتي من مجموعة قليلة من الفنانّين والمثقّفين، وليس لها من جمهور غير طبقة أولئك الذين يتنافسُون عليها، ولا يزالون يعتمدون على أموالها من أجل التّعبير عن أنفسهم. ثم إنّ هذه الثّورات دائما ما تستلهم من تمييز قويّ جدّا بين البرجوازيّ الأخلاقيّ والبرجوازيّ السّياسيّ: فما تعترض عليه الطليعيّة هو البرجوازيّة في الفنّ أو الأخلاق، لكأنّك في أيّام الزمن الجميل للرّومنسيّة، فأنت تجد هناك التّاجر، وتجد الفلسطينيّ؛ لكن ماذا عن النزاع السيايسيّ؟ ما من نزاع سياسيّ[1]. ما لا [٢٢٧] تتسامح فيه الطليعيّة حول البرجوازيّة هو لغتها وليس وضعها. هذا الوضع لا يعني بالضّرورة أنّها توافق عليه؛ هي تضعه بين قوسين.

---

(١) ومن الجدير بالملاحظة أن خصوم البرجوازية الأخلاقيّين (أو الجماليّين) يظلّون في الغالب لامبالين أو حتى متعلقين بقراراتها السياسية. على العكس من ذلك، فإنّ خصوم البرجوازيّة السياسيين يتهاونون في أن يدينوا بعمق تمثيلاتها: غالبا ما يذهبون إلى أبعد من ذلك فيتقاسمونها معها. تقطّع الهجمات هذا تستفيد منه البرجوازية، لأنه يسمح لها بالتشويش على اسمها. إلّا أنّ البرجوازية يجب ألّا تُفهم إلّا باعتبارها توليفة من قراراتها وتمثيلها.

ومهما كان عنْف الاستفزاز، فإنّ ما تتحمّل مسؤوليّته في النهاية هو الإنسان المهمَل وليس الإنسان المغترب؛ والإنسان المهمل ما يزال هو الإنسان الخالد[1].

هذا الإغفال البرجوازيّ للاسم يصبح أكثر سُمْكا عندما يمرّ المرء من الثّقافة البرجوازيّة المحض إلى أشكالها المتّسعة والمبسّطة والمستعملة، في ما يمكن تسميته الفلسفة العموميّة التي تغذّي الأخلاق اليومية والتقاليد المدنيّة والطقوس الدنيويّة، وباختصار القواعد غير المكتوبة من العلاقات المتبادلة في المجتمع البرجوازيّ. إنّه وهمٌ أن تُختزل الثّقافة السّائدة في نواتها الابتكاريّة: فهناك أيضا ثقافة برجوازيّة تتكوّن من الاستهلاك وحده. وفرنسا كلّها غارقة في هذه الأيديولوجيا المجهولِ اسمُها: صحافتنا وسينيماؤنا ومسرحنا وأدبنا ذو الاستعمال الكبير وطقوسنا الدينّية وعدالتنا ودبلوماسيتنا ومحادثاتنا وملاحظاتنا حول الطقس والجريمة التي نحاكمها والزّفاف الذي يثير مشاعرنا والطهي الذي نحلم به والملابس التي نرتديها وكلّ شيء في حياتنا اليوميّة، يعتمد على التمثيل الذي تصنعه البرجوازيّة لنفسها وتصنعه لنا البرجوازية عن العلاقات بين الإنسان والعالم. هذه الأشكال «الموحّدة» تجلب القليل من الاهتمام، بالنسبة إلى امتدادها نفسه، ويمكن أن يفقد أصلها هناك بسهولة. وهي تتمتع بوضعيّة بين بين: فهي ليست سياسية مباشرة ولا أيديولوجية مباشرة، هي تعيش بسلام بين عمل المسلّحين وخصومات المثقّفين؛ وهي تجد نفسها وقد هجرها هؤلاء وأولائك قليلا أو كثيرا فتنضمّ إلى كتلة

---

(١) يمكن أن تكون هناك وجوه «مخالفة للنظام» من الإنسان المهمَل (إونيسكو Ionesco على سبيل المثال). هذا لا يؤثر بأي شكل من الأشكال على سلامة الماهيّات.

ما كان غير متميّز وفاقدًا للمعنى، إنّها باختصار تنضمّ إلى كتلة من الطّبيعة. ومع ذلك فإنّ البرجوازية اخترقت فرنسا من خلال [٢٢٨] أخلاقها: لقد عاش النّاس المعايير البرجوازيّة وهي تمارَسُ على الصّعيد الوطنيّ باعتبارها قوانين واضحة وقوانين من مستوى طبيعيّ: فكلّما نشرت الطبقة البرجوازية تمثّلاتها، تطبّعت أكثر. إنّ الحقيقة البرجوازية لَتُمتصّ في عالم غير واضح، ساكنه الوحيد هو الإنسان الخالد، وهو ليس بروليتاريّا ولا برجوازيّا.

وهكذا فإنّ الإيديولوجية البرجوازيّة يمكن أن تفقد اسمها بالتّأكيد وهي تخترق الطّبقات الوسْطى. والمعايير البرجوازيّة الصغيرة هي بقايا الثّقافة البرجوازيّة، وهي حقائق برجوازيّة باتت متدهورة مفقّرة ومستثمرا فيها ومهجورة قليلا؛ أو أن شئنا [قلنا]: هي معاييرُ عفا عليها الزّمان. ويقرّر التّحالف السياسيّ بين البرجوازية والبرجوازيّة الصغيرة لأكثر من قرن تاريخ فرنسا. وهذا التّحالف نادرا ما قُطِعَ، فإنْ حدث أنْ قُطع فإنّ قطعه يكون مؤقتا (١٨٤٨، ١٨٧١، ١٩٣٦). هذا التّحالف تكثّف بمرور الوقت، وأصبح شيئا فشيئا تعايشا؛ قد تحدث استفاقات عابرة، غير أنّه لم يشكّك في الإيديولوجيا المشتركة البتّة: كانت هناك عجينة «طبيعيّة» واحدة هي التي تغطّي جميع العروض «القوميّة»: فحفل زفاف البرجوازيّة الكبير للبرجوازية، وهو ينحدر من طقس طبقيّ (العرض وتبديد الثروة)، يمكن ألّا تكون له أيّة صلة بالوضع الاقتصاديّ للبرجوازيّة الصّغيرة: ولكنّه صار شيئا فشيئا ومن خلال الصّحافة والأخبار والأدب، القاعدة نفسها التي يعيشها فعلا زوجَا البرجوازية الصغيرة أو على الأقلّ يحلمان بها. ولا ترعوي البرجوازية عن أن تبتلع في إيديولوجيّتها، إنسانيّة كاملة ليس لها وضع أساسيّ خاصّ بها ولا

يمكنها أن تعيشه إلّا في الخيال، بمعني في [حالة] تثبيت الوعي وإفقاره[١]. وتكرّس البرجوازيّة عدم التمييز الوهميّ بين الطّبقات الاجتماعيّة بنشرها عروضها على دليل مصوّر من الصّور الجماعيّة لتستخدمه البرجوازيّة الصّغيرة: فاعتبارا من اللحظة التي تجد فيها آلة راقنة قيمتُها عشرون جنيها استرلينيّا [٢٢٩] شهريّا، حظوتها في حفل زفاف كبير للبرجوازية، فإنّ تسمية البرجوازيّة السابقة تحقّق تأثيرها الكامل.

انشقاق الاسم البرجوازيّ ليس بالتّالي ظاهرة وهمية أو عرضيّة أو ثانويّة أو طبيعية أو لا أهميّة ترجى من ورائها: إنّه هو الأيديولوجية البرجوازية نفسها، والعملية التي من خلالها تُحوّلُ البرجوازيّة واقع العالَم إلى صورة للعالَم، والتّاريخَ إلى طبيعة. وهذه الصورة لديها هذا الذي يميّزها حتى إنّها تكون صورة مقلوبة[٢]. وضعيّة البرجوازية هي وضعيّة خاصّة وتاريخيّة: فالرّجل الذي تمثله سيصبح عالميّا وأبديّا. وقد بَنَت الطّبقة البرجوازيّة سَطْوَتَها تحديدا على تطوّرات تقنيّة وعلميّة، وعلى تحويل غير محدود للطبيعة: سترمّم الإيديولوجية البرجوازية صورة غير قابلة للتغيير. ولقد اقتحم الفلاسفة البرجوازية الأوائل عالم الدّلالات وأخضعوا كلّ شيء لضرب من العقلانيّة، وأمروا بأن توجّه إلى

(١) استفزاز مخيال جماعي هو دائما عمل لا إنسانيّ ليس فقط لكون الحلم يختصر الحياة في مصير ولكن أيضا لأن الأحلام فقيرة، وهي ثمن يدفع كفالة من الغياب

(٢) «إذا ظهر الرجال و ظهرت معهم وضعياتهم في جميع أنحاء الأيديولوجيا المقلوبة كما هو الحال في غرفة التّحميض، فإنّ هذه الظاهرة تنجم عن سيرورتهم التاريخية الحيويّة ...» (ماركس، الأيديولوجية الألمانية ١/ ١٥٧ - Marx, *Idéologie allemande*, I, p. 157).

الإنسان: ستكون الأيديولوجيّة البرجوازيّة علميّة أو بديهيّة، فهي ستسجل الحقائق أو تدرك القيم، ولكنّها ترفض التّفسير. ويمكن أن ينظر إلى نظام العالم على أنّه كافٍ أو ممّا لا يُقال، لكن لا ينظر إليه على أنّه دالّ. وأخيرا، فإنّ الفكرة الأساسيّة عن عالم قابل لأن يكون كاملا، عالم متحرّك ستنتج صورة مقلوبة لإنسانيّة غير قابلة للتّغيير، تتميز بهويّة يمكن أن تعاد بشكل غير محدود. وباختصار يتحدّد المرور في المجتمع البرجوازي المعاصر من الحقيقيّ إلى الأيديولوجيّ بأنّه عبورٌ من طبيعة مضادّة *anti-physis* إلى طبيعة زائفة *pseudo-physis*.

الأسطورة كلامٌ غير مُسيَّس

وهذا هو المكان الذي نعثر فيه على الأسْطورة. علّمتنا العلاميّات أنّ الأسطورة توضع على عاتقها مهمّة إنشاء مقصد تاريخيّ في الطّبيعة، وإنشاء احتمال في الأبديّة. إلّا أنّ هذا التمشّي هو تمشي الإيديولوجيا البرجوازيّة. إذا كان مجتمعنا موضوعيّا، حقلا متميزا [٢٣٠] من الدلالات الأسطورية، فلأنّ الأسطورة هي شكليّا الأداة المخصّصة بطريقة أنسب للانقلاب الأيديولوجيّ الذي يحدّد هذا المجتمع: إذْ تعمل الأسطورة، في جميع مستويات التواصل البشري، على الإطاحة بالطّبيعة المضادّة والطّبيعة الزّائفة.

إنّ ما يقدّمه العالم إلى الأسْطورة هو واقع تاريخي محدّد إلى أبعد حدّ يمكن أن يرتفع إليه التحديد، من خلال الطّريقة التي أنتجه بها البشر أو استخدمُوه؛ وما تعيد الأسطورة ترميمه هو صورة طبيعيّة لهذا الواقع. وكما أنّ الأيديولوجية البرجوازية تتحدّد بالتخلّي عن الاسم البرجوازيّ، فإنّ الأسطورة تتشكّل من فقدان النوعيّةِ التّاريخيّة

للأشياء: إذ تفقد الأشياء فيها، تذكارَ صنعها. يدخل العالِم إلى رحاب اللغة كعلاقة جدليّة من الأنشطة ومن الأعمال البشريّة: وهو يخرج من الأسطورة مثل لوحة متناغمة من الماهيّات. لقد حدثت عمليّةُ شعوذة قلبت الواقع وأفرغته من التّاريخ وملأته بالطّبيعة، فقد أزالت عن الأشياء معناها الإنسانيّ بشكل يجعلها تدلّ على التّفاهة الإنسانيّة. إنّ وظيفة الأسطورة هي تفريغ الواقع: فالأسطورة هي حرفيا، تدفّق بلا توقّف ونزيف، أو إنْ أردنا هي تبخّر، وباختصار هي غيابٌ محسوس.

لقد بات من الممكن الآن أن نستكمل التعريف العلاماتيّ للأسطورة في المجتمع البرجوازيّ: الأسطورة هي كلام غير مُسَيَّس. بالطّبع يجب أن يفهم المرء من السياسية ما يلي: السياسة في معناها الأعمق، بما هي مجموعة من العلاقات الإنسانيّة في بنيتها الحقيقيّة والاجتماعيّة وفي قوة صنعها للعالم؛ يجب قبل كل شيء أن تمنح قيمة فعّالة للسّابقة الحرْفيّة الفرنسيّة dé داي-: (الدّالة على النقيض): فهي تمثّل هنا حركة عمليّة، وهي تجسّد بشكل دائم الانشقاق. وفي حالة الجنديّ الزنجيّ على سبيل المثال، ما أُفرغ لم يكن بالتّأكيد الولاء للإمبراطوريّة الفرنسيّة (على العكس تماما من ذلك، إنّها هي التي ينبغي أن تُستحضر)؛ بل ما أفرغ هو الميزة المحتملة والتّاريخية، وفي كلمة، هي ميزة الاستعمار الملفّقة. الأسطورة لا تتبرّأ من الأشياء، بل على العكس من ذلك، وظيفتها هي التحدّث عنها: هي ببساطة تنقّيها، وتجعلها بريئة، وتبنيها في الطبيعة وفي الأبديّة، وتمنحها وضوحا [٢٣١] ليس هو وضوح التّفسير، ولكنّه وضوح بيان الحقيقة. إذا كنت أتحقّق من الولاء للإمبراطوريّة الفرنسية من دون أن أشرحها، فمن المحتمل كثيرا أن أجِدها طبيعيّة وضمنيّة: ها أنا ذا قد

اطمأنّ قلبي. توفّر الأسطورة وهي تعبُرُ من التّاريخ إلى الطّبيعة، أشياء: فهي تلغي تعقيد أفعال البشر، وتمنحها بساطة الجواهر، وتمحو كلّ جدليّة وكلّ صعود جديد إلى ما هو أبعد من المرئيّ الفوريّ، وتنظم عالما من دون تناقضات لأنّه من دون عمق، عالما معروضا في العراء ويخلق وضوحا باعثا على السّعادة: فتبدو الأشياء وكأنّها تدلّ بذاتها[1].

لكن مهما يكن من أمر، هل إنّ الأسطورة هي كلام غير مسيَّس؟ بعبارة أخرى، هل الواقع هو دائما ما يكون سياسيّا؟ وهل يمكن أن نتحدّث عن شيء بكيفيّة طبيعيّة حتّى يصبح أسطوريّا؟ يمكن أن نجيب مع ماركس بأنّ المادّة الأكثر طبيعيّة تحوي أثرا سياسيّا حتّى وإن كان ضعيفا أو مشتّتا، [هو] حضور الفعل البشريّ مهما كان جديرا بالذكر، ذلك الفعل الذي أنتجه وهيّأه، واستخدمه وأخضعه أو استبعده[2]. هذا الأثر وهو اللغة الأداة، الذي يجعل الأشياء تتكلّم، يمكن أن يجعلها تظهر بسهولة، بينما هذه الوَرَلغة التي تتحدّث عن الأشياء تجعلها تظهر أقلّ بكثير. لكنّ الأسطورة هي دائما وَرَلغة : فعدم التّسييس الذي تجريه يقع عادة على غطاء قد طُبّع بعد، ونُزع عنه التسييس بواسطة ورَلغة عامّة موجّهة إلى جعل الأشياء تغنّي ولا إلى جعلها تتحرّك: من البديهيّ أنّ القوّة الضروريّة للأسطورة التي تسمح للأسطورة بأن تحرّف موضوعها، ستكون أقلّ في حالة شجرة منه في حالة سودانيّ: ففي هذه الحالة يكون الثّقل السّياسيّ قريبا

---

(١) يمكن أن نضيف إلى مبدأ المتعة عند الرجل الفرويدي، مبدأ وضوح الإنسانية الأسطورية. هنا يكمن كل غموض الأسطورة: وضوحها مثير للمرح.

(٢) انظر: ماركس ومثال شجرة الكرز، الإيديولوجيا الألمانية، ١/ ١٦١

جدًا، وينبغي أن تكون هناك كميّة هائلة من الطّبيعة الاصطناعيّة حتّى تتبخّر، ويكون الثّقل في تلك الحالة بعيدا ومصفّى بكثافة بأسرها من الوَرَلغة تراكمت على مرّ القرون. هناك إذن أساطير قويّة وأساطير ضعيفة، في الحالة الأولى يكون الكمّ السّياسيّ راهنا ويكون عدم التسييس فظّا، وفي الحالة الثانية يكون الكمّ السياسيّ للمادّة ماضيا مثل لون، ولكنّ [٢٣٢] شيئا كلا شيء يمكن أن ينشّطها بشكل فظّ: أيّ شيء أكثر طبيعية من البحر؟ وأيّ شيء أكثر «سياسيّة» من البحر الذي يتغنّى به سينيمائيّو «القارّة الضائعة[1]»؟

في الواقع، تشكّل الوَرَلغة بالنسبة إلى الأسطورة نوعا من الاحتياطيّ. لا يبني البشر مع الأسطورة علاقة تقوم على الحقيقة، ولكنْ على الاستخدام: فهم ينزعون رداء السّياسة وفقا لاحتياجاتهم. هناك بعض الموادّ الأسطورية أهملت لوقت محدود؛ إنّها ليست أكثر من خطاطات أسطوريّة غامضة يبدو حملها السّياسي محايدا تقريبا. لكن ما يوجد هنا حصرا هو فرصة للوضع وليس فرقا في البنية. هذا هو الحال في مثالنا عن النّحو اللاتيني. يجب أن نلاحظ أن الكلام الأسطوريّ يؤثّر ههنا في مادّة قد حُوّلت منذ فترة طويلة: جملة إيسوب تنتمي إلى الأدب، بل إنّها جعلت مخادعة أصلا من البداية (وبالتالي جعلت بريئة) عبر الخيال. ولكن يكفي أن نردّ للحظة مصطلح السّلسلة الأصليّ إلى طبيعته كلغة أداة، لنتخيّل شعور مجتمع حقيقيّ من الحيوانات وقد تحوّلت إلى مثال نحويّ ذي طبيعة إسناديّة! لقياس الثّقل السّياسيّ لمادّة ما والفراغ الأسطوريّ الذي يقترن به، يجب على المرء ألّا ينظر أبدا من زاوية نظر الدّلالة، ولكن من زاوية

(١) انظر ص ١٦٣

نظر الدّالّ، أي من زاوية الشّيء الذي تمّ سلبه ومن داخل الدالّ الذي للّغة-الأداة، أي من وجهة نظر المعنى. ليس هناك من يشكّ في أننا إن استشرنا أسدا حقيقيّا، سوف يؤكّد أنّ المثال النّحوي هو حالة غير مسيّسة بقوّة، وسوف يطالب بشكل سياسيّ بأحكام القضاء التي جعلته يستحوذ على فريسة لأنّه الأقوى. هذا إن لم نكن نتعامل مع أسد برجوازيّ، فإنْ حدث ذلك فهو لن يفشل في أن يخدع قوّته بأن يمنحها شكل الواجب.

يمكن للمرء أن يرى بوضوح في هذه الحالة أنّ عدم الدّلالة السّياسيّة للأسطورة ترتبط بوضعها. فالأسطورة كما نعلم، هي قيمة: فيكفي أن يُعدّل ما يحيط بها، أيْ المنظومة العامّة (وغير المستقرّة) التي تحتلّ فيها الأسطورة مكانا، حتّى تنظّم فيها نفسها في مكان [٢٣٣] أقرب إلى نطاقها. حقل الأسطورة هو في هذه الحالة مختزل في قسم السّنة الخامسة بمعهد فرنسي. ولكن أفترض أنّ طفلا فُتِن بقصة الأسد والعِجْلة والبقرة، واكتشف من خلال الحياة الخياليّة الواقع الفعليّ لهذه الحيوانات، فسوف يقدّر بلامبالاة أقلّ بكثير ممّا لنا تلاشي هذا الأسد المحوّل إلى مسند. والحقّ إنْ نحن حكمنا على هذه الأسطورة بأنّها غير كافية سياسيّا، فلأنّها وببساطة لم تُصنع لنا.

الأسطورة على اليسار

إذا كانت الأسطورة كلاما غير مسيَّس، فهناك على الأقلّ كلام يناقض الأسطورة؛ إنّه الكلام الذي يظلّ سياسيّا. هنا علينا أن نعود إلى التّمييز بين اللّغة الأداة والوَرَلغة. إذا كنتُ حطّابا وتوصّلت إلى أن أسميّ الشّجرة التي أقطعها مهما كان شكل جملتي، فأنا أُنْطِق

الشَّجرة ولا أنْطقُ عنها. هذا يعني أنّ لغتي عمليّة وترتبط بموضوعها بطريقة انتقاليّة: فلا شيء بيني وبين الشّجرة غير شغلي، أي غير عمل معيّن: هذه هي لغة سياسيّة: هي لا تقدّم لي الطبيعة إلّا بقدر ما يسمح لي بتحويلها، إنّها لغة بها سأجعل المادّة تفعل؛ الشّجرة ليست صورة عندي، هي ببساطة معنى عملي. لكن إنْ لم أكن حطّابا فلن أستطيع أن أُنْطق الشّجرة، لا يمكنني إلا أن أنطق عنها، أو حولها. ليست لغتي هي أداة شجرة فاعلة، إنّها الشجرة المغنّاة هي ما يُصبح أداة لغتي، لم يعد لي مع الشّجرة إلّا علاقة لا انتقالية، إذ لم تعد الشّجرة معنى الواقع بما هو عمل بشريّ، إنّها باتت صورة ذات هيأة: فأنا أخلق إزاء لغة الحطّاب الحقيقية، لغة ثانية هي وَرَلغة، وما سأجعله يعمل فيها ليست الأشياء، بل أسماؤها؛ إنّها لغة تمثّل بالنّسبة إلى اللغة الأولى ما تمثّله الحركة بالنسبة إلى العمل. هذه اللغة الثانية ليست أسطورية بالكامل، ولكنّها الموضع نفسه حيث تستقر الأسطورة: لأنّ الأسطورة لا يمكن لها أن تعمل إلّا على كيانات قد تلقّت بعدُ توسيطاً من لغة أولى.

[٢٣٤] هناك إذن لغة ليست أسطوريّة، هي لغة الإنسان المنتِج: حيثما تحدث الإنسان ليحوّل الواقع لا ليحافظ عليه بما هو صورة، وحيثما كان يربط لغته بصنع الأشياء، فإنّ الوَرَلغة تُحال على لغة أداة، ويستحيل أن تكون هناك أسطورة. هذا هو السّبب الذي يفسّر كيف أنّ اللّغة الثّوريّة الحقّ لا يمكن أن تكون أسطوريّة. ذلك أنّ الثّورة تتحدّد بأنّها عمل تطهيريّ موجّه إلى الكشف عن الثّقل السّياسيّ للعَالم: إنّ الثورة تصنع العالم، وتُزدَرَدُ لغتُه كلُّ لغته وظيفيّا في هذا الصّنيع. ولأنّ الثّورة تولّد كلاما سياسيّا في كلّيته أي كلاما يكون في الأوّل والآخر سياسيّا، وليس كما هو الحال مع الأسطورة

التي تولّد كلاما في أوّله سياسيّ وفي آخره طبيعيّ، فإنّها تقصي الأسْطورة. وكما أنّ التّسمية البرجوازيّة السّابقة تحدّد في الآن نفسه الأيديولوجيّة البرجوازيّة والأسطورة، فكذلك تعيّن التسمية الثوريّة الثورة وفقدان الأسطورة: إذ تتقنّع البرجوازيّة بما هي برجوازيّة، فتنتج بالتّالي الأسطورة؛ وتظهر الثّورة بما هي ثورة، فتلغي بالتّالي الأسطورة.

سئلتُ حول ما إذا كانت هناك أسطورة «على اليسار». بطبيعة الحال، ما دام اليسار ليس الثّورة. تظهر أسطورة اليسار إلى النّور بالتدقيق في الوقت الذي تتحوّل فيه الثورة إلى «يسار»، أيْ حين تقبل بأن تلبس قناعا، وبأنْ تسرق اسمها، وبأن تنتج ورلغة بريئة، وبأن تُحرَّفَ فتصبح «طبيعة». أنْ تكون هذه التّسمية الثوريّة السّابقة تعبويّة أوّلا، فهذا ليس مكانا لمناقشته. وعلى كلّ حال، ستدرك عاجلا أو آجلا على أنّها عمليّة معاكسة للثّورة، ودائما ما يحدّد التّاريخ الثّوري «انحرافيّته» إنْ قليلا وإن كثيرا، بالنسبة إلى علاقته بالأسْطورة. على سبيل المثال، جاء اليوم الذي حدّدت فيه الاشتراكيّة نفسها الأسطورة الستالينيّة. لقد قدّم ستالين بما هو مادة متحدّث عنها طيلة سنوات، السّمات المكوّنة للكلام الأسطوريّ في حالتها المحض: فالمعنى الذي كان يمثّله ستالين الحقيقيّ، هو معنى التّاريخ؛ والدالّ [٢٣٥] الذي كان يمثّله الاحتجاج الطقوسيّ على ستالين، هو الطّابع الحتميّ لنعوت الطّبيعية التي تحيط باسمه؛ أمّا المدلول الذي كانت تمثّله نيّة احترام العقيدة والانضباط والوحدة فلقد اختصّت به الأحزاب الشّيوعيّة في موقف مُحدّد. وأخيرا فإنّ الدلالة كان يمثّلها ستالين المقدَّس الذي كانت محدّداته التّاريخيّة قد وجدت نفسها مؤسّسة في الطبيعة ومتعالية تحت اسم العبقريّ، أي تحت اسم ما كان لاعقليّا

وغير قابل لأن يُعبّر عنه: عدم التّسييس واضح هنا وهو يبطل الأسطورة بشكل كامل[1].

نعم، توجد الأسطورة على اليسار، ولكن ليس فيها البتّة نفس الخصائص التي في الأسطورة البرجوازيّة. أسطورة اليسار أسطورة غير جوهريّة. فالكيانات التي تستوعبها هي قبل كلّ شيء نادرة، وهي ليست إلّا متصوَّرات سياسيّة مألوفة؛ إلّا إذا كانت قد لجأت هي نفسها إلى تُرسانة الأساطير البرجوازية برمّتها. أسطورة اليسار لم تصل قطُّ إلى حقلٍ شاسع من العلاقات الإنسانيّة، ولا إلى مساحة واسعة جدا من الإيديولوجيا «غير الدّالة». والحياة اليومية لا يمكن أن تصل إليها: في المجتمع البرجوازي، ليست هناك أساطير 'يساريّة' تخصّ الزّواج والطّبخ والمنزل والمسرح والقانون والأخلاق، الخ. ثم هي أسطورة عرضيّة واستخدامها ليس جزءا من استراتيجيا كما هو الحال مع الأسطورة البرجوازيّة، ولكنّها ليست إلا جزءا من خطّة، أو في أسوأ الأحوال ليست إلّا جزءا من انحراف. إنْ حدث ذلك، فسيتعلّق الأمر بأسطورة سانحة لوفاق لا لضرورة.

وأخيرا فإنّ هذه الأسطورة هي بشكل خاصّ، فقيرة تُعاني من الفَقر في جَوْهرها. هي لا تعرف كيف تتكاثر؛ إنّها تنتج تحت الطّلب وتخترع نفسها بصعوبة في مشْهد مؤقّت محدود. إنّها تفتقر إلى قدرة راشدة وهي القدرة على نسج الخرافات. ومهما فعلتْ، فلقد ظلّ فيها شيء ما حادّ وحرفيّ، وبقيّة من كلمة السرّ: لقدْ ظلّت مثلما

(١) من الجدير بالملاحظة أنّ الخروتشيفيّة تقدم نفسها لا على أنّها تغيير سياسي، ولكن تقدّم نفسها بشكل أساسي على أنّها ليست إلّا تحوّلا لغويّا، تحوّلا هو بالمناسبة، غير كامل، لأنّ خروتشيف قلّل من قيمة ستالين، ولكن لم يشرحه: لم يسيّسه من جديد.

نقول بشكل صريح، جرْداءَ. ما الذي يمكن أن يكون في الواقع هزيلا أكثر من أسطورة ستالين؟ لا يُوجَد ابتكار ههنا، هي مجرد تخصيص لا لباقة فيه : دالّ الأسطورة (ذلك الشكل الذي بتنا نعرف ثروته [٢٣٥] اللّانهائيّة في أسطورة البرجوازيّة) ليس مختلفا قطعا : هو يُختزل إلى لائحة من المطالب.

هذه الشّائبة، إذا كانت لي الجرأة على قول ذلك، تنبع من طبيعة «اليسار» : مهما كان عدم دقّة المصطلح، فإنّ اليسار دائما ما يتحدّد بالنّسبة إلى المضطهَد، سواء أكان البروليتاريّ أم المستعمَر(١). إلّا أنّ كلام المضطهد لا يمكن إلّا أن يكون فقيرا، رتيبا وفوريّا : إمْلاقه هو مقياس لغته الفعليّ : فليس لديه إلّا [لغة] واحدة فقط هي دائما هي هي، أعني لغة أفعاله. أمّا الوَرَلغة فإنّها تَرَفٌ، لا يمكن للمضطهد أن يصل إليْها. وكلام المضطهد حقيقيّ، مثل كلام الحطّاب. إنّه نوع متعدّ من الكلام: فهو شبه عاجز عن الكذب. الكذب هو نوع من الثّراء، هو يفترض مسبقا ممتلكات وحقائق وأشكالا من التّبديل. هذا الفقر الجوهريّ ينتج أساطير نادرة: إمّا خاطفة، وإمّا مُذاعة السرّ بشكل فظيع؛ إنّها تحمل لافتات كتبت عليها طبيعتها بما هي أسطورة، وتشير إلى أقنعتها بإصبعها. وهذا القناع هو بالكاد قناع من الطّبيعة الزائفة : هذه الطّبيعة هي أيضا نوع من الثراء، ولا يستطيع المضطهد إلّا أن يقترضه : إنّه غير قادر على إفراغ المعنى الحقيقيّ للأشْياء، وعلى أن يمنحها ترفَ شكل فارغ ومفتوح على براءة طبيعة كاذبة. يمكن للمرء أن يقول إنّ أسطورة اليسار هي بمعنى مّا دائما، أسطورةٌ اصطناعيّة أعيد تشكيلها : ومن هنا كانت حماقتها.

---

(١) اليوم، فإن الشعوب المستعمرة هي التي تتحمّل بالكامل الوضعيّة الأخلاقيّة والسياسيّة التي وصفها ماركس بأنه أوضاع البروليتاريا.

الأسطورة على اليمين

الأسطورة توجد إحصائيا على اليمين. هي ضروريّة هناك: هي أسطورة جيّدة الغذاء ولامعة وتوسعيّة وثرثارة وتخترع نفسها بلا توقّف. هي أسطورة تعرف كلّ شيء: تعرف جميع جوانب القانون والأخلاق والجماليّات والدبلوماسيات والمعدّات المنزليّة والأدب وعروض التّرفيه. كان توسّعها على المقاس نفسه الذي كان للتّسمية البرجوازيّة السّابقة. تريد البرجوازيّة أن تُحافظ على الباطن من دون الظّاهر: فتلك عيْن السّلبية للمظهر [٢٣٧] البرجوازي وهي سلبيّة لانهائيّة مثل كلّ سلبيّة تستدعي بشكل لا محدود الأسطورة. المضطهَد ليس بشيء، وليس له إلّا كلام واحد هو كلامه عن تحريره. والمضطَهِد هو كلّ شيء، له لغة غنيّة ومتعدّدة الأشكال وليّنة، وقيد تصرّفه كلّ درجات الكرامة الممكنة: له الحقّ الحصريّ في وَرَلغة. المضطهَد يعمل العالم، ليس له سوى لغة عمليّة، متعدّية (سياسيّة)؛ والمضطهِد يحافظ على لغته وكلامُه غير محدود وغير متعدّ وإيمائيّ، ومسرحيّ: إنّه الأسطورة. لغة ذاك تهدف إلى التّحويل، ولغة هذا تهدف إلى التّخليد.

هل يحوي هذا الامتلاء لأساطير النّظام (هذا هو الاسم الذي تطلقه البرجوازيّة على نفسها) اختلافاتٍ داخليّة؟ هل هناك مثلا أساطير للبرجوازية وأساطير للبرجوازية الصغيرة؟ لا يمكن أن يكون هناك أيّ اختلافات جوهريّة، لأنّ الأسطورة ومهما كان الجمهور الذي يستهلكها، تصادر دائما على جمُود الطّبيعة. ولكن يمكن أن تكون هناك درجات من الوفاء أو التوسّع: فبعض الأساطير تنضج بشكل أفضل في بعض الطبقات الاجتماعية: وهناك مناخات صغرى أيضا بالنسبة إلى الأسطورة.

أسطورة الطفولة-الشاعرة على سبيل المثال، هي أسطورة برجوازيّة متقدّمة: تخرج بالكاد من الثّقافة الابتكارية (كوكتو، على سبيل المثال) ولا عمل لها غير تناول ثقافتها المستهلكة (الأكسبريس *Express*). لا يزال قسم من البرجوازية يجدها مختلقة جدّا، ويجدها غير ناضجة أسطوريّا، ليعترف بالحقّ في تكريسها لنفسه (جزء كامل من النّقد البرجوازيّ لا يشتغل إلّا بموادّ هي بشكل ملائم أسطوريّة). إنّها أسطورة ما زالت لم تُروّض بشكل جيّد، فهي لا تحتوي بعدُ ما يكفي من الطبيعة: إذ ينبغي لجعل الطّفل الشّاعر عنصرا من علم نشأة الكون، التخلّي عن النّبوغ (موزار، رامبو، إلخ.)، والقبولُ بمعايير جديدة نفسيّة بيداغوجيّة فرويدية الخ. : هي أسطورة لا تزال طريّة العُود.

وهكذا فكلّ أسطورة يمكن أن تتضمّن تاريخها وجغرافيّتها: بل إنّ كلّ واحدة منها هي علامة على الأخرى: فالأسطورة تنضج لأنّها تنتشر. أنا لم أتمكّن من أن أجري أيّة دراسة حقيقية على الجغرافيا الاجتماعية للأساطير. ولكن من الممكن تماما أن نرسم ما يسميّه اللّسانيّون الخطوط اللّهجية الفاصلة وتكون خاصة بالأسطورة، هي تلك الخطوط التي تحدّد [٢٣٨] المنطقة الاجتماعيّة حيث يتحدّث الناس بها. وبما أنّ هذا المنطقة تكون متحرّكة، فسيكون من الأفضل الحديث عن موْجات غرس الأسطورة. فأسطورة مينودروياي قد عرفت إذن على الأقلّ ثلاث موْجات مضخّمة لها: (١) الأكسبراس *l'Express*. (٢) باري-ماتش *Paris- Match*، آل *Elle*؛ (٣) فرانس-سوار *France-Soir*. بعض الأساطير تتذبذب: هل ستجد طريقها في الصّحف الوطنيّة أو عند صاحب الإيرادات في الضاحية أو في صالونات تصفيف الشّعر أو في المترو؟ سيعزّ تشييد جغرافيا الأساطير

الاجتماعيّة، طالما أنّنا نفتقر إلى علم اجتماع تحليليّ للصحافة[1].
غير أنّ ذلك لن يمنعنا من أن نقول إنّ لها مكانا موجودا بالفعل.

وبما أنّنا لا نستطيع بعدُ وضع قائمة الأشكال اللّهجيّة للأسْطورة البرجوازية، فإنّه بإمكاننا دائما رسم تصميم لأشكالها البلاغيّة. على المرء أن يفهم من خلال البلاغة هنا مجموعة من وجوه ثابتة ومنظّمة ومقعّدة وملحّة ترد فيها الأشكال المختلفة للدّالّ الأسطوريّ فتترتّب. وهذه الأشكال شفّافة بحيث أنّها لا تؤثّر في طواعيّة الدال، غير أنّها مُمَفهْمَة بما فيه الكفاية للتكيّف مع التمثيل التّاريخيّ للعالم (تماما مثلما أنّه كان ممكنا للبلاغة الكلاسيكيّة أن تكون مسؤولة عن تمثيل من نوع أرسطيّ). لقد رسمت الأساطير البرجوازية من خلال بلاغتها، وجهات النظر العامّة لهذه الطبيعة الزائفة التي تحدّد حلم العالم البرجوازيّ المعاصر. وفيما يلي أشكالها الرئيسة:

١. التلقيحيّة. لقد قدّمت من قبل أمثلة على هذا الوجه العامّ الذي يتكوّن من الاعتراف بالشرّ العرضيّ لمؤسّسة تنتمي إلى طبقة حتّى تخفي شرّها المبدئيّ. تُحصّن محتويات الخيال الجماعيّ بتطعيم صغير من الشرّ المعترف به: فيُحمي هكذا من خطر تخريب معمّم. وهذا [٢٣٩] العلاج الليبراليّ لم يكن ممكنا قبل مائة عام فقط؛ في

(١) عدد النسخ المسحوبة من الصحف هي معطيات غير كافية. المعلومات الأخرى هي عرضيّة. باري-ماتش جعلت - واقعة دالة استخدمت لغاية الدعاية - تركيبة جمهورها بالنظر إلى مستوى المعيشة (لو فيغارو، ١٢ يوليو ١٩٥٥): من كل ١٠٠ من مشتري [الصحيفة] يعيشون في المدينة، ٥٣ يملكون سيارة، ٤٩ لهم غرفة استحمام، إلخ. ، في حين أنّ مستوى المعيشة المتوسّط للفرنسيّ يحسب على النحو التالي: سيارة، ٢٢ في المائة؛ الحمام، ١٣ في المائة. أن القوة الشرائية لقارئ باري ماتش تكون عالية، فإنّ أسطوريّة هذا الإشهار تمكّن من توقّعه.

ذلك الوقت لم يكن الخير البرجوازيّ يتحلّل مع أيّ شيء، كان صلبا تماما. ولانَ منذ ذلك الوقت كثيرا: فلم تعد البرجوازية تتردد في الاعتراف ببعض التّخريب ذي الموقع المحدّد: الطليعيّة، واللامنطقيّ الطفوليّ، إلخ. ؛ إنّها تعيش من الآن في اقتصاد التعويض: وكما هو الحال في أيّة شركة مندمجة سليمة، فإنّ الحصص الصّغيرة تعوّض قانونيا (ولكن ليس واقعيّا) الحصص الكبيرة.

٢. حرمان التّاريخ. الأسطورة تحرم الكيان الذي تتحدّث عنه من كلّ تاريخ[١]. فيها يتبخّر التّاريخ. بل إنّ التّاريخ لا يكون فيها غير ضرب من الخادمات المثاليّات: تستعدّ، وتقدّم، وتجهّز، وحين يصل السّيد، تختفي بصمت: فليس للأسطورة إلّا أن تستمتع دون أن تتساءل من أين جاءت هذه المادّة الجميلة. أو يمكن أن تفعل أفضل من ذلك: تقول لا يمكن لهذه المادّة أن تأتي إلّا من الأبديّة: أي من كلّ زمان جُعل للإنسان البرجوازيّ، من أيّ زمان كانت فيه إسبانيا التي في الدليل الأزرقمجعولة للسّائح، من أيّ زمان أعدّ فيه «البدائيّون» رقصاتهم بغية ابتهاجٍ غريبٍ. يمكن أن نرى كلّ الأشياء المزعجة التي أزالها هذا الوجه السّخيّ: الحتميّة والحريّة في آن واحد. لا شيء يُنتج، لا شيء يُختار: فكلّ ما يجب القيام به هو امتلاكُ هذه الأشياء الجديدة التي أزيل منها أيّ أثر يشينها له علاقة بأصلها أو باختيارها. هذا التّبخّر المعجز للتاريخ هو شكل آخر من المتصوَّر المشترك لمعظم الأساطير البرجوازيّة: هو عدم مسؤوليّة الإنسان.

---

(١) ماركس: «... يجب علينا أن نولي اهتماما بهذا التاريخ، بما أنّ الأيديولوجيا تختزل إما في تصوّر خاطئ لهذا التاريخ، وإمّا أنّها تختزل في تجريد كامل له» (الأيديولوجيا الألمانية Idéologie allemande, I, p. 153).

٣. تحديد الهويّة. البرجوازيّ الصّغير هو رجل غير قادرٍ على تخيُّل الآخر[١]. فإذا مثل الآخر أمام ناظريه، فإنّه يصيب نفسه بالعمى ويتجاهله وينكره أو يحوّله إلى نفسه. في عالم [٢٤٠] البرجوازية الصغيرة، كلّ وقائع المواجهة هي وقائع ذات رَجْع، وكلّ آخر يختزل في الهو هو. تصبح العروض الفرجويّة والمحاكم مرايا، وهي مواضع يكون فيها الآخر عرْضة للإنكشاف. وذلك لأنّ الآخر هو فضيحة تعتدي على الماهيّة. دومينيسي وجيرار دوبرياي لا يمكن لهما الوصول إلى الوجود الاجتماعيّ ما لم يختزلا نفسيْهما مُسبقا في مظهريْ تمثالين صغيريْن لرئيسِ محكمةِ الجناياتِ أو المدّعي العام: إنّه الثمّن الذي يجب أن يُدفع من أجل إدانتهما إدانةً عادلة، بما أنّ العدالة هي عمليّة وزن وبما أن الميزان لا يمكن أن يزن إلّا الهو هو. هناك، في أيّ وعي للبرجوازية الصّغيرة، تماثيل صغيرة للوغد وقاتل والديْه واللّوطي،إلخ. ، تستخرجها الهيأة القضائية دوريا من دماغه وتضعه في قفص الاتّهام وتؤنّبه وتدينه: لا يُحاكم إلّا الضّالون وأشباههم: كيف يمكن أن نشابه بين الزّنجي والروسيّ؟ هنا يوجد شكل للنّجدة: هو الغرائبيّة. يصبح الآخر كيانا محضا ومشهدا فرجويّا ودمية متحرّكة: لن يعتدي لاحقا على سَلامة بيته البتّة، وقد نزّلت رتبته إلى الدرك الأسفل من الإنسانيّة. هذا بالخُصوص شكل برجوازيّ صغير. لأنّه حتّى وإنْ كان البرجوازيّ لا يقدر أنْ يعيش الآخرَ، فإنّه قادرٌ على الأقلّ أن يتخيّل مكانَه الذي يكون فيه: هذا هو ما يسمّى التّحرّريّة، وهي نوع من الاقتصاد الذّهني للأماكن

(١) ماركس: «. . . أمّا عن ممثلي البرجوازية الصغيرة، فإنّ عقولهم ووعيهم لا تتعدّى الحدود التي رسمتها هذه الفئة لأنشطتها» (18 Brumaire). وغوركي: «البرجوازي الصغير هي الرجل الذي فضل نفسه على الآخرين.»

المعروفة. البرجوازيّة الصّغرى ليست تحرّريّة (هي تنتج الفاشيّة، بينما البرجوازيّة تستخدمها): هي تجعل خطّ سير البرجوازيّة متأخّرا.

٤ . الحشو. نعم، أنا أعرف أنّها كلمة ليست جميلة. ولكنّ الشيء [الذي تُسمّيه] بشعٌ جدّا أيضا. الحشو هو هذه الطّريقة اللفظيّة التي تقوم على تحديد الشّيء بنفسه («المسرح هو المسرح». يمكن أن نرى في الحشو سلوكا من هذه السّلوكات السّحريّة التي اهتمّ بها سارتر في مخطّطه الإجماليّ لنظرية العواطف: يلجأ المرء في الحشو كما يلجأ إلى الخوف أو الغضب أو الحزن، أي عندما يكون المرء خالي الوفاض من الشّرح: تُحدّد الفاقة العرضيّة [٢٤١] للّغة سحريّا مع ما يتقرّر أنّه مقاومة طبيعيّة للمادّة. في الحشو هناك جريمة قتْل مزدوجة: تُقتل العقلانيّة لأنّها تقاومُك؛ وتُقتل اللّغة لأنّها تخُونك. الحشْو هو إغماءة في وقتها المعتاد وحُبسة صحّيّة، بل هو الموتُ أو إنْ شئْنا [قلنا] هو الملهاة، و«التمثيل» السّاخط لحقوق الواقع ضدّ لغة. وبما أنّه سحريّ، فإنّه لا يمكن له بالطّبع إلّا الاحتماء خلْف حجّة السّلطة: وعلى هذا النّحو يجيب الأبَوَان اللّذان فاضتْ كأسُهما من طفلهما اللّجوج: «هو هكذا لأنّه هكذا»، أو أنّهما قد يقولان حتى أفضل من هذا: «لأنّه، نقطة، هذا كلّ شيء»: هو عمل سحريّ مثير للخجل، فهو يصنع حركة العقلانيّ اللّفظيّة، ولكنّه سرعان ما يتخلّى عنها، ويعتقد أنّه في حلٍّ من أمر السّببيّة لأنّها تلفّظت بشدّة بكلمتها المفتاح. يَشهد الحشو على عدم الثّقة العميق في اللّغة، فأنت ترفض اللّغة لأنّك تفتقر إليها. إلّا أنّ أيّ رفض للغة هو موت. يخلق الحشو عالما مواتا، عالما بلا حراك.

٥ . اللّالائيّة. بهذا الاسم أعني ذلك الشّكل الأسطوريّ الذي يقوم على افتراض اثنيْن من الأضداد وجعل أحدهما يؤرجح الثّاني

وذلك لرفض كلّ منهما. (لا أريد لاهذا ولا ذلك.) هو بالأحرى وجه أسطوريّ برجوازي، لأنّه يتعلّق بشكل حديث من اللّبيراليّة. نجد هنا مرّة أخرى شكل الميزان: يُختزل الواقع في وجوه متشابهة ثم يُوزن. وأخيرا وبعد أنْ يُتَحقّق من التساوي يُتخلّص منه. يوجد هنا أيضا سُلوك سحريّ: لا يُحكم لأحد من الخصمين اللّذيْن يكون الاختيار بينهما أمرا محرجا؛ يحدث فرار من واقع لا يطاق باختزاله في ضدّين لا يوازن بعضهما البعض إلّا بقدر ما يكونان شكليْن يُخَفّف من وزنهما الخُصوصيّ. اللّالائيّة يمكن أن يكون لها أشكال متدهورة: ففي علم التنجيم مثلا، الخيرات تتلوها شرور مساوية لها. هما دائما متوقّعان بحذر من وجهة نظر تعويضية: يشلّ التّوازن النهائيّ القيم والحياة والمصير، الخ. : لم يعد للمرء أن يختار، ليس عليه إلا أن يتحمّل ذلك.

[٢٤٢] ٦. تكميم النّوعيّة. لدينا هنا وجه يجول بين كلّ الوجوه السّابقة. إذْ تحقّق الأسطورة باختزالِ كل نوعيّة إلى كميّة، اقتصادا في الذكاء: فيُفهم الواقع بثمن بخْس. كنت قد قدّمت أمثلة عدّة عن هذه الآليّة التي لا تتردّد الأسطورة البرجوازيّة ولا سيّما أسطورة البرجوازيّة الصّغرى، في تطبيقها على الوقائع الجماليّة التي تعلن من جهة أخرى أنّها تُشارك في جوهر لا ماديّ. المسْرح البرجوازيّ هو مثالٌ جيّد على هذا التّناقض: فمن جهة، يُقدَّم المسرح على أنّه جوهر لا يمكن أن يُختزل إلى أيّة لغة وأنّه لا ينكشف إلّا للقلب وللحدس؛ وهو يستمدّ من هذه النّوعيّة شرفا مرتابا فيه (يُمنع الحديث عن المسرح علميّا، لكون ذلك يمثّل جريمة «إهانة جوهر»: أو بالأحرى كلّ طريقة ذهنيّة لتطارح الأفكار حول المسرح ستفقد مصداقيّتها تحت اسم العلمويّة أو تحذلق اللّغة). ومن جهة أخرى، يرتكز الفنّ المسرحيّ

البرجوازيّ على تكميم نوعيّ للنّتائج: مسار كامل من المظاهر القابلة للعدّ تقيم معادلة كميّة بين تكلفة التّذكرة ودموع الممثّل، وفخامة الدّيكور: ما نسمّيه على سبيل المثال عندنا «طبيعيّة» الممثّل هو قبل كلّ شيء كمّيّة من النّتائج واضحة وضوحا جيّدا.

٧. المعاينة. الأساطير تنزع منزع الأمثال. وتستثمر الإيديولوجيا البرجوازيّة في هذا الشّكل مصالحها الأساسيّة: الكونيّة ورفض الشّرح، وتسلسل هرميّ للعالم لا يقبل التّغيير. لكن يجب علينا مرّة أخرى أن نميّز اللّغة الأداة من الوَرلغة. فما يزال المثلُ الشّعبيّ الذي تركه السّلف يساهم في استيعاب العالم بما هو مادّة. وتحتفظ المعاينة الريفيّة، من نوع «الطقس على ما يرام» برابط واقعيّ مع إفادة الطّقس الجيّد. وهي ضمنيّا معاينة تقنيّة؛ فالكلمة هنا، بالرّغم من شكلها العامّ التجريدي، تمهّد الطّريق للعمل وتندرج في اقتصاد الصّنع: فالمثَلُ الريفيّ لا يتحدّث عن الطقس الجميل، بل يفعله ويجذبه إلى عمله. كلّ أمثالنا الشعبيّة تمثّل بهذا الشّكل، كلاما حركيّا صار شيئا فشيئا مجمّدا في شكل كلام انعكاسيّ، لكنّه ذو انعكاس مُجمَل، اختُزل إلى معاينة، وهو إذا جاز التّعبير، خجُولٌ وحذر ومرتبط ارتباطا [٢٤٣] لصيقا بالخُبريّة. والأمثال الشعبية تَتَوقَّع أكثر ممّا تُثْبِتُ، إلا أنّها تظلّ كلاما يُصنع وليس كلاما يَكون. الأقوال البرجوازية المأثورة هي من ناحيتها تنتمي إلى وَرَلغة. فهي لغة ثانية تُمارَس على كيانات قد أُعِدَّتْ من قَبْلُ. شكلُها الكلاسيكيُّ هو الحكمة العَامّة. هنا لن تكون المعاينة موجّهة نحو عالم ينبغي فعله، بل يجب أن تغطّي عالما قد صنع بالفعل، وتفرّ من آثار هذا الإنتاج تحت غطاء بديهة أبديّة: إنّه تفسير مضادّ هو المعادل النّبيل للحشو ولهذا اللأنّ الإلزاميّ الذي يعلّقه الأبوان جهلا فوق رؤوس أطفالهم.

أساس المعاينة البرجوازيّة هو الحسّ السليم، أي حقيقة تتوقّف على التّرتيب الاعتباطيّ لمن يتحدث عنها.

لقد قدّمت هذه الوجوه البلاغيّة من دون ترتيب، ومن الممكن أن توجد وجوهٌ منها أخرى عديدة: يمكن أن يبلى بعضها ويرى بعضٌ منها آخر النّور. لكن مهما كانت هذه الوجوه، فمن الواضح أنّها تجتمع في قسمين كبيرين، هي مثل علامتي الأبراج للكون البرجوازيّ: الماهيّاتُ والموازين. تحوّل الإيديولوجيا البرجوازيّة باستمرار منتجات التّاريخ إلى أصناف أساسيّة. ومثلما يرمي الحُبّار حبره كي يحمي نفسه، فإنّ الإيديولوجيا البرجوازيّة لا يهدأ لها بال حتى تصيب بالعمى الصّنع المتواصل للعالم، وحتّى تثبّته في موضوع تملّك لا نهائيّ، وتخترع ما يمتلكه وتحنّطه وتقحم في الواقعيّ بعض ماهيّةٍ مطهِّرة هي التي ستوقف تحويله وهروبه نحو أشكال أخرى من الوجود. هذه الملكيّة ستصبح وهي مثبّتة ومجمّدة بهذا الشّكل، قابلة للعدّ: ستصبح الأخلاق البرجوازيّة بالجوهر عمليّة وزن: ستصبح الماهّاتُ موضوعة على كفوف هذه الموازين التي سيظلّ الإنسان البُرجوازيّ فيها عاتق الميزان غير المتحرّك. لأنّ غاية الأسطورة نفسها هي شلّ حركة العالم: يجب على الأساطير أن تقترح اقتصادا كونيّا وتومئ إليه، اقتصادا كان قد حدّد هرميّة الملكيّات بشكل نهائيّ. وهكذا توقف الأساطير الإنسان في كلّ يوم وفي كلّ مكان وتنفيه إلى هذا الطّراز غير المتحرّك الذي يعيش ملازما مكانه، وتخنقه كما تخنق الطفيليّات الباطنة العملاقة، وترسم لنشاطه الحدود [٢٤٤] الضيّقة التي يمكن له فيها أن يشكو من دون أن تُحرّك شكواه العالم: الطبيعة البُرجوازيّة المزيّفة هي بامتلاء منعٌ للإنسان من أنْ يخترع نفسه. الأساطير ليست إلّا هذا الاستعطاف الدّائم الذي لا يعرف الكلل، وهذا اللّزوم الماكر والشّديد بأسه الذي

يريد لو أنّ الناس تكتشف نفسها في هذه الصّورة الأبديّة رغم كونها تحمل تاريخا، هذه الصّورة التي أُنشئت عنهم ذات يوم وكأنّها أنشت عنهم لكلّ زمان. ذلك لأنّ الطّبيعة التي حُبسوا فيها بذريعة تخليدهم، ليست إلّا استخداما. وهذا الاستخدام مهما كان كبيرا، عليهم أن يضعوه بين أياديهم ويحوّلوه.

ضرورة الأساطير وحدوها

يجب أن أقول في الختام، بضع كلمات عن عالِم الأساطير نفسه. هذا المصطلح فضفاض جدّا ومطمئن جدّا. ومع ذلك يمكن للمرء التنبُّؤ لعالِم الأساطير إنْ وُجد ذاتَ يوم عالِمٌ واحد، ببعض الصعوبات في الشعور إن لم يكن في المنهج. لن تكون لديه مشكلة في الشّعور بأنّه معذور ما في ذلك شكّ: مهما كانت أخطاؤه، فمن المؤكّد أنّ الأسطوريّة تُساهم في صُنع ما للعالم؛ وتحاول الأسطوريّة -وهي تتمسك بعروة لها وثُقى تقتضي أنّ الإنسان في المجتمع البرجوازي غارقٌ كلَّ لحظة في طبيعة كاذبة- أنْ تعثر تحت الأشكال العفويّة للحياة العلاقيّة الأكثر سذاجة، على الاغتراب العميق الذي على تلك الأشكال العفوية أن تخفّف من وطأته. فكشْفُ النّقاب الذي تجريه هو إذن عملٌ سياسيّ: بما أنّ الأسطورة مؤسّسة على فكرة تضمن فيها اللّغة، فإنّها تسلّم بالتّالي بحرّية تلك اللّغة. ومن المؤكّد أنّ الأساطير هي بهذا الشكل، موافقة للعالم، ليس كما هو ولكن كما يريد لنفسه أن يكون (كان بريشت يستخدم لهذا كلمة ملتبسة بشكل فعّال هي: *Einverst?ndnis*، (أي الاتّفاق والتفاهم) هي في آن واحد فهم الواقع والتّواطؤ معه).

موافقة الأسْطوريّات للعالم هذه تبرّر وجودَ عالِم الأساطير لكنّها

لا تَرْدمُ الفَجْوة بينهما : لا يزال نظامها الأساسيّ نظام استبعاد. وعلى الرّغم من أنّ السياسيّ هو الذي يجد لعالم الأساطير المبرّر، فإنّه لا يزال بعيدا عنه. فكلامه هو وَرَلُغة لكنّها لا تعمل شيئا. هي على [٢٤٥] الأكثر تكاد تكشف النّقاب ولكن لمن تفعل ذلك؟ مهمّته لا تزال دائما غامضة، يعيقها أصلها الأخلاقيّ. لا يمكن له أن يعيش العمل الثّوري إلّا بالتّفويض: ومن هنا كانت السّمة المقترضة لعمله، هذا الشيء الذي يكون متصلّبا قليلا ومطليّا قليلا، من المسوّدات ومن المفرط في التّبسيط الذي يسم كلّ سلوك فكريّ مؤسّس بانفتاح في السياسة (الآداب «غير الملتزمة» هي بشكل لا محدود أكثر «أناقة»، وهي تحتلّ مكانها في الورلغة).

ثمّ إنّ عالم الأساطير يستبعد نفسه من جميع مستهلكي الأسطورة، وهذه ليْست مسألة بسيطة. وهو ما يزال أيضا معروفا لدى هذا الجمهور المخصوص[١]. ولكن حين تصل الأسطورة إلى الجماعة قاطبة، وإن أردنا عندئذ أنْ نُحرّر الأسطورة، فإنّ المجتمع بأسره هو ما علينا أن نبتعد عنه. كلّ أسطورة فيها شيء من العموم هي في الواقع غامضة، لأنّها تمثّل عينَ إنسانيّة أولئك الذين اقترضوها وهم مُعْدَمون. فكّ رمز دورة فرنسا للدّرّاجات أو شفرة النّبيذ الفرنسيّ الجيّد، هو الانقطاع بعيدا عن أولئك الذين يتلهّون بها أو بها يستدفئون. يحكم على عالم الأساطير بالعيش في اشتراكيّة

(١) ليس الانقطاع عن الجمهور فقط، هو أحيانا انقطاع أيضا عن موضوع الأسطورة نفسه. لكي يزال الغموض عن الطفولة الشعرية، على سبيل المثال، كان عليّ إذا جاز التعبير، أن أعدم الثقة في الطفلة مينو درواي. لقد اضطررت إلى أن أغفل فيها وتحت الأسطورة الهائلة التي تحرجني، شيئا مثل الإمكان الطري، المفتوح. إنّه ليس شيئا جيدا التحدث ضد فتاة صغيرة.

نظريّة. بالنسبة إليه، أن يكون المرء اجتماعيّا (اشتراكيّا)، هو في أحسن الأحوال أنْ يكون صادقا: إنّ أقصى قدر من اشتراكيته يكمن في أخلاقيّته القصوى. علاقته مع العالم هي ذات طابع ساخر.

ينبغي الذّهاب إلى أبعد من ذلك: بمعنى أنّ عالم الأساطير يُستبعد من التّاريخ حتّى باسْم الذي يدّعي الفعل. التّهديم الذي يحمله إلى اللّغة الجماعيّة هو بالنّسبة إليه مطلق، وهو يقوم بمهمّته بالتّمام والكمال: عليه أن يحياها بلا أمل في العودة وبلا افتراض دفْع. ويحظر عليه أن يتخيّل ما سيكون عليه العالم على وجْه التّحديد، عندما يكون الهدف الفوريّ من انتقاده قد اختفى؛ الطوباويّة هي بالنسبة إليه ترف مستحيل: هو إلى حدّ [٢٤٦] كبير يشكّ بقوّة في أنّ حقائق الغد ستكون تماما قفا أكاذيباليوم. التّاريخ لا يضمن أبدا انتصارًا بلا شَرْط لضدّ على ضدّه: إنّه يكشف [الأسْتار]، وهو يصنع لنفسه حلولا لا يمكن تصوّرها، وتوليفات لا تتوقّع. عالِم الأساطير ليْس حتّى في حالة تشبه حالة موسى: إنّه لا يرى أرض الميعاد. إيجابيّة الغد بالنسبة إليه تخفيها تماما سلبيّة اليوم. لقد قُدّمت إليه كلّ قيم مشروعه على أنّها أفعال تدمير: هذه الأفعال تغطّي بالضبط تلك، ولا شيء يجاوز الحدّ. هذا الفهم الذّاتيّ للتّاريخ حيث ليْست البذورُ القويّة للمستقبل سوى نهاية العالم الأكثر عمقا للحاضر؛ وقد أعرب Saint Just عن ذلك قول غريب فيه: «ما يُشكّل الجمهوريّة هو التّدمير الكامل لما يعارضها». وهذا لا يجب أن يُفهم في رأيي بالمعنى التّافه التالي: «لا بدّ من رفع الأنقاض قبل إعادة البنَاء.» إنّ ضمير الفصل الرّابط في القولة بين المبتدأ والخبر له ههنا معنى شامل: هُناك بالنسبة للشّخص الفلاني ليلة ذاتيّة من التّاريخ فيها يتحوّل المستقبل إلى ماهيّة، أي إلى تدمير جوهريّ للماضي.

هناك استبعادٌ أخيرٌ يهدّد عالِم الأساطير: هو أنّه يخاطر باستمرار بأن يجعل الواقعيّ الذي يَدّعي حمايته يُغمى عليه. وبصرف النّظر عن كلّ الكلام، فإنّ سيارة سيتروان D.S. 19 هي كائن محدّد من النّاحية التكنولوجيّة: إنّها تجري في سرعة معيّنة، وتواجه الرّيح بطريقة معيّنة، إلخ. وهذا النّوع من الواقع لا يمكن أن تتحدّث الأساطير عنه. فالميكانيكيّ والمهندس وحتى المستخدم «يُنطقون الأداة». ولكنّ عالِم الأساطير محكوم عليه بالوَرَلغة. لهذا الاستبعاد اسم: إنّه ما يُسمّى الإيديولوجيانيّة. وقد أدانتها الجدانوفيّة بشدّة (دون أن تثبت بالمناسبة، أنّه كان من الممكن تجنّبها في الوقت الحاضر) في عمل لوكاتش Lukàcs الأوّل، وفي لسانيّات مارّ Marr وفي أعمال مثل تلك التي من صنعة باينيشو Bénichou وغولدمان Goldmann، واعترضت عليها مُبْدية تحفّظا على أنّها واقع غيرُ قابل للوُلوج إلى الإيديولوجيّة، كما هو الحال في اللغة حسب ستالين. صحيح أن الإيديولوجيانيّة تحلّ مشكلة التّناقض مع الواقع المستَلب بالبتر، وليس بالتّوليف (ولكنّ الزدانوفية من جهتها، لم تجد لها حتى الحلّ): النّبيذ هو موضوعيّا جيّد، وفي الوقت نفسه، طيبةُ النبيذ أسطورة: هنا يكمن المأزق الفكريّ.

عالِم الأساطير يخرج من هذا المأزق بحسب القدرة المتاحة له: سيهتمّ بطيبة النبيذ، وليس [٢٤٧] بالنبيذ نفسه، تماما كما يهتم المؤرّخ بإيديولوجيا باسكال، وليس بأفكاره في ذاتها[١].

---

(١) في بعض الأحيان وحتى هنا، في هذه الأساطير، استخدمت الخداع: فلقد شرعت وأنا مرهق باستمرار من تبخّر الواقع، في العمل على تكثيفه بشكل مفرط، في أن أجد له اكتنازا مدهشا سائغ المذاق عندي أنا نفسي، فقدمت بعض التحاليل النفسيّة الجوهريّة لبعض كيانات أسطوريّة.

ويبدو أن الأمر يتعلّق هناك بمعضلة عصر: اليوم وهذه اللحظة أيضا، لا يوجد غير خيار واحد فقط ممكن، وهذا الخيار لا يمكن إلّا أن يتعلّق بأسلوبيْن متطرّفيْن على حدّ سواء: إمّا أن يُفترض واقع قابل تماما للنّفاذ على التّاريخ والأخذ في أدْلَجَتِه؛ وإمّا على العكس من ذلك، أن يُفترض واقع يكون في نهاية الأمرغير قابل للاختراق ولا للاختزال و في هذه الحالة، يؤخذ في تَشْعيره. في كلمة واحدة، أنا لا أرى حتى الآن توليفة بين الأيديولوجيا والشّعر (أنا أعني بالشّعر وبطريقة عامّة جدّا، البَحْثَ عن معنى الأشْياء غير القابل للتصرّف).

إنّه بلا شكٌّ المقدارُ نفسُه لاغترابِنا الحاضرِ أنّنا لا نتوصّل إلى أن نتجاوز استيعابا غير مستقرّ للواقع: نحن نبحر باستمرار بين الأداة وإزالة خِداعها، عاجزين عن الإحاطة بأكمل وجه فيهما: لأنّه إذا اخترقنا إلى داخل الكيان، فنحن نحرّره ولكن نحن ندمّره. وإذا نحن تركنا له وزْنَهُ الكاملَ، فنحن نحترم ذلك، ولكنْ نحن نستعيدُه أيضا مخادِعا. ويبدو أنّه محكوم علينا لمدّة معيّنة بأن نتحدّث بإسراف عن الواقع. هذا بلا شكّ لأنّ الإيديولوجيّانيّة وعكسها هما سلوكان لا يزالان سحريّيْن، مرهَبيْن، أعميَيْن ومفتونيْن بانقسام العالم الاجتماعيّ. ومع ذلك، هذا هو ما يجب أن نبحث عنه: المؤالفة بين الواقع والبشر، بين الوصف والشّرح، بين الأداة والمعرفة.

سبتمبر ١٩٥٦

ثبت المصطلحات

(مدخل عربي)

إبصاريّة	Visualité
إبعاد	Distancement
إخبار (صيغة)	Indicatif (Mode)
أدبيّة	Littéralité
استعارة	Métaphore
استعاريّ	Métaphorique
استقرائي(ة) (منظومة)	Inductif (Systéme)
استيهام	Fantasme (Phantasme)
أسطورة	Mythe
أسطوريّة / أسطوريات	Mythologie(s)
أسطورة إسقاط	Mythe de projection
أسطورة تامّة	Mythe total
أسطورة شعور	Mythe de sensation
أسطورة قيمة	Mythe de valeur
أسطورة وسيطة	Mythe intermédiaire
إسْماء	Substantivation

Nominaliste	إسمائيّ
Nominalisme	إسمائيّة
Geste	إشارة / حركة
Numen (Lat.)	إشارة بالرأس
Geste Oral	إشارة شفويّة
Démystification	إزالة الخداع
Ethnographie	أعراقيّة
Onomastique	أَعْلاميّة
Exotisme	إغراب
Impératif (Mode)	أمر (صيغة)
Anthropologique	إناسيّ
Inflexion	انقلاب (مسرحي)
Péripétie	انقلاب طارئ
Gag	انقلاب هزلي
Nevrosité	اهتياج الأعصاب
Tautologue	أهل الحشو
Iconographie	ايقونيّات
Pathos	باتوس / الوجداني
Evidence	بديهة
Praxis	براكسيس / ممارسة
Rhétorique du talion	بلاغة القصاص
Structuralisme	بنيويّة
Signatétique	تأشيري
Etymologie	تأصيل علم الكلم

Raréfaction	تَخلخل
Interprétation	تأويل
Empirisme	تجريبية
Survol	تحليق
Psychanalyse	تحليل نفسي
Poétiser	تشعير
Morpholoie (s)	تشكّليّة ، تشكّليّات
Progressisme	تقدّميّة
Syntaxe	تركيب
Puritanisme	تطهيريّة
Photographie	تصوير
Photographie littérale	تصوير خطّي
Chatarsis crtique	تطهير نقدي
Expressivité	تعبيريّة
Spatialisation	تفضية
Intellectualisme	تعقّليّة
Phraséolgie	تركيب الجمل
Typologie	تصنيفية
Reconnaissance (Hegel)	التعرّف على الذات (هيغل)
Euphémisme	تلطيف
Litote	تلطيف بياني
Cohérence	تماسك
Portrait	تمثيل شخصي
Auto portrait	تمثيل شخصي ذاتي

Pointillisme	تنقيطيّة
Typification	تنميط
Syncrétisme	توفيق بين الأديان
Mouvement	حركة
Tautologie	حشو
Superfétatoire	حَشَوي
Tautologique	حشوي
Photogénie	جاذبية الصّورة
Mythologie corporelle	جسديّة أسطوريّة
Pluriel massif	جمع كُتلة
Pluriel numéraif	جمع مُتْعدّ
Essence	ماهية
Essentialisme	ماهويّة
Pléonasme	حشو
Préciosité	حذلقة
Geste	حركة
Légende	حكاية أسطورية
Mystification	خداع
Discours	خطاب
Schème sémiologique	خُطاطة علاماتيّة
Fable	خرافة
Signifiant	دالّ
Fonction	دالّة
Infrasignification	دلالة ما تحت

Ultra-signification	دلالة ما فوق
Lien logique	رابط منطقيّ
Paroxisme sémantique	ذروة دلالية
Psychose	ذهان
Peinture	رسم
Peinture historique	رسم تاريخي
Schéma	رسم خطاطي
Epure	رسم نهائي
Lexique	رصيد معجمي
Symbolisme	رمزيّة
Spiritualiste	روحاني
Spiritualisation	رَوْحَنة
Spiritualité	روحانيّة
Mathématicité	رياضيّاتيّة
Temps Scénique	زمن ركحي
Sadisme	ساديّة
Négativité	سلبيّة
Cybernitique	سيبراني
Sémiotique	سيميائيّات
Condition de la vérité	شرط الصّدق
Oral	شفوي
Code	شيفرة
Adjectif	صفة
Phonème	صوتم

Photographie	صورة
Effigie	صورة مطبوعة
Mode	صيغة
Subjonctif	صيغة الاحتمال
Diminutif	صيغة تصغير
Implicite	ضمني
Nature	طبيعة
Naturalisme	طبيعيّة
Naturalité	طبيعيّة
Naturisme	طبيعانية
Plasticité (du signifiant)	طواعيّة (الدّال)
Epiphonème	ظاهرة عرضيّة
Phénoménologie	ظاهراتيّة
Adverbe	ظرف
Sentimentualisme	عاطفيّة
Mythologue	عالِم أساطير
Ethnologue	عالم أعراق
Merveilleux	عجيب
Cognitif	عرفاني
Rationnel	عقلاني
Intellectualité	عقلانية
Signe	علامة
Signe rituel	علامة طقوسيّة
Signe inermédiaire	علامة وسيطة

Sémiologie	علاميّات
Sémiologique	علاميّاتي
Sémioclastie	علاميّات تفكيكية
Sémiologie Générale	علاميّات عامّة
Anthropologie	علم الإناسة
Hagiographie	علم المقدّسات
Psychologie	علم النفس/ نفسيّة
Psychologie éidétique	علم نفس استحضار الصّور
Psychopédagogie	علم نفس بيداغوجي
Psychologie de langage	علم نفس اللغة
Amplification rhétorique	غلوّ بلاغي
Altérité	غيريّة
Individualisme	فردانيّة
Verbe plein	فعل تامّ
Copule	فعل رابط
Philosophie	فلسفة
Philosophie commune	فلسفة مشترَكة
Arts plastiques	فنون مرئيّة
Hagiographique	قداسي
Intentionnel	قصديّ
Intentionnel (Langage)	قصدية (لغة)
Proposition	قضيّة
Antiphrase	قلب المعنى
Graphie Picturale	كتابة تصويريّة

Pictogramme	كتابة تصويريّة
Graphie Littérale	كتابة حرفيّة
Idéogramme	كتابة رمزيّة
Parole	كلام
Parole mythique	كلام أسطوري
Universalité	كونيّة
Langue	لسان
Langage	لغة
Tragédie	مأساة
Lexique	معجم
Lexis	معجم
Ninisme	لالائيّة
Anti - langage	لغة مضادّة
Rébus	لغز مصوّر
Logos	لوغوس
Présémiologique (système)	ما قبل علاميّ (نظام)
Surnature	ما فوق الطبيعة
Aporie	مأزق فكري
Concept	متصوّر/ مفهوم
Idéalisme	مثاليّة
Parabole	مثل
Proverbe	مثل
Parodie	محاكاة ساخرة
Vraisemblance	استلاحة

Illogisme	مخالفة المنطق
Durée tragique	ديمومة مأساوية
Durée épique	ديمومة ملحمية
Signifié	مدلول
Gestuaire	مدوّنة إشاريّة
Vérisme (Vérismo)	مذهب الحقيقيّة
Cérébralité	مذهب عقلاني
Plastique (arts)	مرئيّة (فنون)
Proscenium	مقصورة المسرح
Music -hall	مسرح المنوّعات
Dramaturgie	مسرحة
Féérie	مسرحية عفاريت
Prédicat	مسند
Mélodrame	مِشْجاة
Terminologie	مصطلحيّة
Accord	مطابقة
Miracle	معجزة
Irrationnel	معقول
Norme	معيار
Velleitarisme	منزع ضعف الإرادة
Balancement de la syntaxe	موازنة التركيب
Accord	مطابقة
Raisonnable	معقول
Laïcisé	معَلمن

Emphase	مغالاة
Conceptualisation	مفهَمة
Scientisme	منحى علميّ
Néologisme	مولّد
Moralisme	نزعة أخلاقيّة
Humanisme	نزعة إنسانيّة
Système	منظومة
Système sémiologique	منظومة علاماتيّة
Critique	نقد
Epopée	ملحمة
Epique	ملحميّ
Imagerie	منظومة صور
Grammaire	نحو
Grammatical	نحوي
Psychisme	نفسيّة
Contre mythique	نقيض للأسطوري
Anti-physis	نقيض الطبيعة
Modèle	نموذج
Archétype	نموذج أصلي
Numen (Lat.)	نيمان
Fonction	وظيفة
Fonction Démiurgique	وظيفة خلّاقة
Irréalité	وهميّة

ثبت المصطلحات

(مدخل فرنسي)

Adjectif	صفة
Adverbe	ظرف
Altérité	غيريّة
Amplification rhétorique	غلوّ بلاغي
Anthropologie	علم الإناسة
Anthropologique	إناسيّ
Anti - langage	لغة مضادّة
Anti-physis	نقيض الطبيعة
Antiphrase	قلب المعنى
Aporie	مأزق فكري
Archétype	نموذج أصلي
Arts plastiques	فنون مرئيّة
Auto portrait	تمثيل شخصي ذاتي
Balancement de la syntaxe	موازنة التركيب
Cérébralité	مذهب عقلاني
Chatarsis crtique	تطهير نقدي

Code	شيفرة
Cognitif	عرفاني
Cohérence	تماسك
Concept	متصوّر/ مفهوم
Conceptualisation	مفْهَمة
Condition de la vérité	شرط الصّدق
Contre mythique	نقيض للأسطوري
Copule	فعل رابط
Critique	نقد
Cybernitique	سيبراني
Démystification	إزالة الخداع
Diminutif	صيغة تصغير
Discours	خطاب
Distancement	إبعاد
Dramaturgie	مسرحة
Durée épique	مدّة ملحمية
Durée tragique	مدة مأساوية
Effigie	صورة مطبوعة
Empirisme	تجريبية
Essence	ماهيّة
Essentialisme	ماهويّة
Emphase	مغالاة
Epiphonème	ظاهرة عرضيّة
Epique	ملحميّ

Epopée	ملحمة
Epure	رسم نهائي
Ethnologue	عالم أعراق
Ethnographie	أعراقيّة
Etymologie	تأصيل علم الكلم
Euphémisme	تلطيف
Evidence	بديهة
Exotisme	إغراب
Expressivité	تعبيريّة
Fable	خرافة
Fantasme (Phantasme)	استيهام
Féérie	مسرحية عفاريت
Fonction	وظيفة / دالة
Fonction Démiurgique	وظيفة خلّاقة
Gag	انقلاب هزلي
Geste	إشارة / حركة
Geste Oral	إشارة شفويّة
Gestuaire	مدوّنة إشاريّة
Graphie Littérale	كتابة حرفيّة
Graphie Picturale	كتابة تصويريّة
Grammaire	نحو
Grammatical	نحويّ
Iconographie	ايقونيّات
Idéalisme	مثاليّة

Idéogramme	كتابة رمزيّة
Illogisme	مخالفة المنطق
Imagerie	منظومة صور
Impératif (Mode)	أمر (صيغة)
Implicite	ضمني
(Mode) Indicatif	إخبار (صيغة)
Individualisme	فردانيّة
Inductif (Systéme)	استقرائي (نظام)
Inflexion	انقلاب (مسرحي)
Infrasignification	دلالة ما تحت
Intentionnel	قصديّ
(Langage) Intentionnel	قصدية (لغة)
Interprétation	تأويل
Irrationnel	معقول
Irréalité	وهميّة
Intellectualité	عقلانية
Intellectualisme	تعقّليّة
Hagiographie	علم المقدّسات
Hagiographique	قداسي
Humanisme	نزعة إنسانيّة
Laïcisé	معَلمن
Langage	لغة
Langue	لسان
Légende	حكاية أسطورية

Lexique	معجم
Lexis	معجم
Lien logique	رابط منطقيّ
Littéralité	أدبيّة
Litote	تلطيف بياني
Logos	لوغوس
Mathématicité	رياضيّاتيّة
Merveilleux	عجيب
Métaphore	استعارة
Métaphorique	استعاري
Mélodrame	مِشْجاة
Miracle	معجزة
Mode	صيغة
Modèle	نموذج
Moralisme	نزعة أخلاقيّة
Morpholoie (s)	تشكّليّة ، تشكّليّات
Mouvement	حركة
Mystification	خداع
Mythe	أسطورة
Mythe intermédiaire	أسطورة وسيطة
Mythe de sensation	أسطورة شعور
Mythe total	أسطورة تامّة
Mythe de projection	أسطورة إسقاط
Mythe de valeur	أسطورة قيمة

Mythologie(s)	أسطوريّة / أسطوريات
Mythologie corporelle	أسطوريّة جسديّة
Mythologue	أسطوري ،عالِم أساطير
Music -hall	مسرح المنوّعات
Nature	طبيعة
Naturalisme	طبيعيّة
Naturalité	طبيعيّة
Naturisme	طبيعانية
Négativité	سلبيّة
Néologisme	مولّد
Nevrosité	اهتياج الأعصاب
Ninisme	لالائيّة
Nominalisme	إسمائيّة
Nominaliste	إسمائيّ
Norme	معيار
Numen (Lat.)	نيمان: إشارة بالرأس
Onomastique	أَعْلاميّة
Oral	شفوي
Parabole	مثل
Parole	كلام
Parole mythique	كلام أسطوري
Parodie	محاكاة ساخرة
Paroxisme sémantique	ذروة دلالية
Pathos	باتوس / الوجداني

Peinture	رسم
Peinture historique	رسم تاريخي
Péripétie	انقلاب طارئ
Phénoménologie	ظاهراتيّة
Philosophie	فلسفة
Philosophie commune	فلسفة مشترَكة
Phonème	صوتم
Photogénie	جاذبية الصّورة
Photographie	تصوير ، صورة
Photographie littérale	تصوير خطّي
Phraséolgie	تركيب الجمل
Plastique (arts)	مرئيّة (فنون)
Plasticité (du signifiant)	طواعيّة (الدّال)
Pléonasme	حشو
Pluriel massif	جمع كُتلة
Pluriel numéraif	جمع مُنْعدّ
Pictogramme	كتابة تصويريّة
Poétiser	تشعير
Pointillisme	تنقيطيّة
Portrait	صورة شخصيّة / تمثيل شخصي
Praxis	براكسيس / ممارسة
Préciosité	حذلقة
Prédicat	مسند
Présémiologique (système)	ما قبل علاميّ (نظام)

Progressissme	تقدّمية
Proposition	قضيّة
Proscenium	مقصورة المسرح
Proverbe	مثل
Psychanalyse	تحليل نفسي
Psychisme	نفسيّة
Psychologie	علم النفس/ نفسيّة
Psychologie de langage	علم نفس اللغة
Psychologie éiddétique	علم نفس استحضار الصّور
Psychopédagogie	علم نفس بيداغوجي
Psychose	ذهان
Puritanisme	تطهيريّة
Raisonnable	معقول
Raréfaction	تَخلخل
Rébus	لغز مصوّر
Rhétorique du talion	بلاغة القصاص
Rationnel	عقلاني
Reconnaissance (Hegel)	التعرّف على الذات (هيغل)
Sadisme	ساديّة
Schéma	رسم خطاطي
Schème sémiologique	خُطاطة علاماتيّة
Scientisme	منحى علميّ
Sémioclastie	علاميّات تفكيكية
Sémiologie	علاميّات

Sémiologie Générale	علاميّات عامّة
Sémiologique	علامياتي/ علامي
Sémiotique	سيميائيّات
Sentimentualisme	عاطفيّة
Sentimentualité	عاطفيّة
Signatétique	تأشيري
Signe	علامة
Signe inermédiaire	علامة وسيطة
Signe rituel	علامة طقوسيّة
Signifiant	دالّ
Signifié	مدلول
Spatialisation	تفضية
Spiritualisation	رَوْحَنة
Spiritualiste	روحاني
Spiritualité	روحانيّة
Structuralisme	بنيويّة
Subjonctif	صيغة الاحتمال
Substantivation	إسْماء
Superfétatoire	حَشَوي
Surnature	ما فوق الطبيعة
Survol	تحليق
Symbolisme	رمزيّة
Syncrétisme	توفيق بين الأديان
Syntaxe	تركيب

Système	منظومة
Système sémiologique	منظومة علاماتيّة
Tautologie	حشو
Tautologique	حشوي
Tautologue	أهل الحشو
Temps Scénique	زمن ركحي
Terminologie	مصطلحيّة
Tragédie	مأساة
Typification	تنميط
Typologie	تصنيفية
Ultra-signification	دلالة ما فوق
Universalité	كونيّة
Velleitarisme	منزع ضعف الإرادة
Verbe plein	فعل تامّ
Vérisme (Vérismo)	مذهب الحقيقيّة
Visualité	إبصاريّة
Vocabulaire	رصيد معجمي
Vraisemblance	استلاحة

فهرس المحتويات

هذا الكتاب

ما هي الأسطورة اليوم؟ سأقدّم فوراً جواباً بسيطاً جدّاً يتوافق تماماً مع أصل الكلمة: الأسطورة هي كلام... ليست بطبيعة الحال أيَّ كلام: ينبغي أن تتوفّر في اللّغة شُروطٌ خُصوصيّة من أجْل أن تصبح أسْطورة: سنستعرضها بسرعة. ولكن ما يجب أن يُعرض في البداية هو أنّ الأسطورة منظومةُ تواصل، إنّها رسالة. وهذا يسمح للمرء أن يُدرك أنّ الأسطورة لا يمكن أن تكون موضوعاً أو مفهوماً أو فكرة؛ إنّها صيغة من صيغ الدّلالة وهي شكل...

ونرى أنّ الاعتقاد في وجود تمييز جوهريّ بين المواضيع الأسطورية وفقاً لمضمونها سيكون وهميّاً تماماً: بما أنّ الأسطورة كلام، فكلّ شيء يمكن أن يكون أسطورة يمكن أن يُقاضيها الخطاب. لا تتحدّد الأسطورة بموضوع رسالتها ولكن تتحدّد بالطّريقة التي بها تُقال: هناك حدود رسميّة في الأسطورة، وليس فيها حدودٌ جوهريّة. هل كلّ شيء إذن يمكن أن يكون أسطورة؟ نعم أعتقد ذلك، لأنّ الكون إيحائيّ بلا حُدود...


ISBN 978-9933354206

